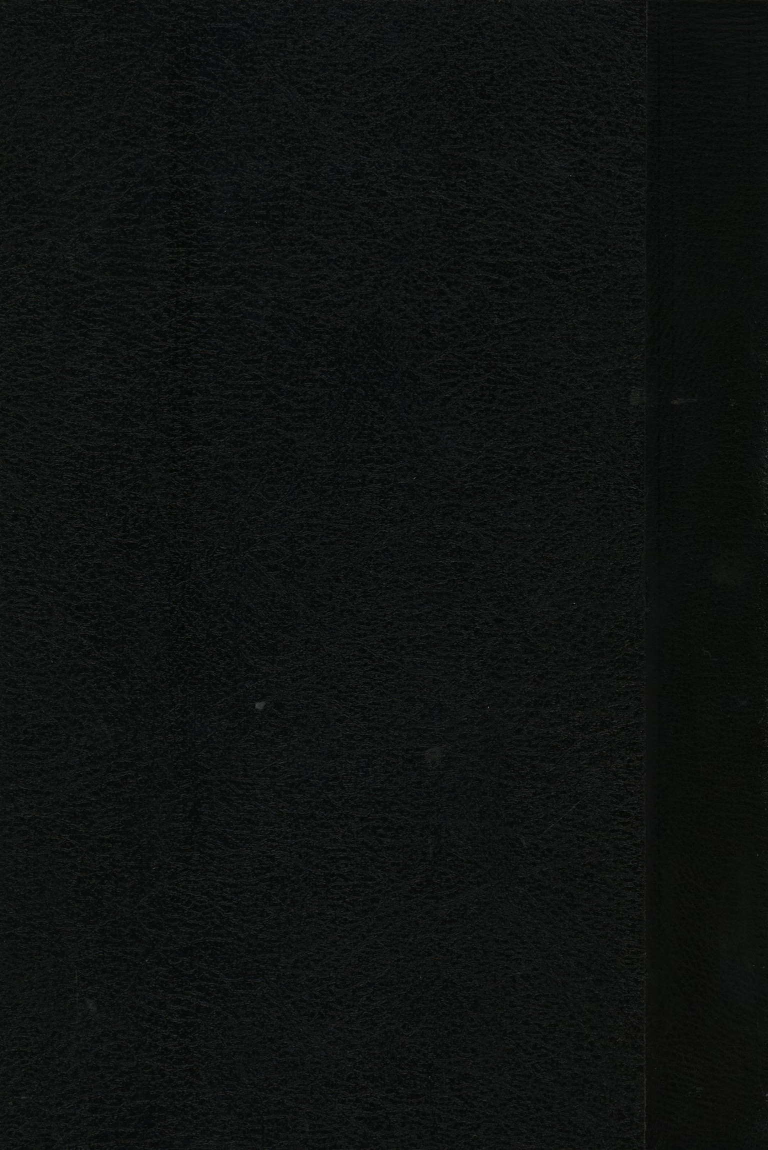
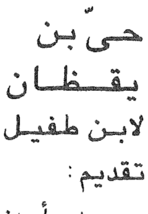


أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

◆ العدد ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ ◆

القومية كظاهرة اجتماعية
د. سمير أمين



قصة حيّ بن يقظان لابن طفيل
تقديم: محمود أمين العالم

القدرة والفعل الإلهيان: نصر حامد أبوزيد



لطيفة الزيات: من الضرورة إلى الحرية

صاحبة «حملة تفتيش»: الإبداع والسياسة أنقذاني

(د. فريال غزول/د. أمينة رشيد/كمال رمزى/د. سيد البحراوى/ فوزية مهران/اعتدال عثمان/فريدة النقاش)

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/يونيو ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف : محيي الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان: ممدوح سليمان

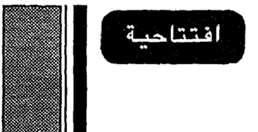
أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ نسرين سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت٣٩٢٢٣٠٦
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد. ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠دولار باسم/ الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات



أول الكتابة

شأنه شأن العدد الماضي يطرح عددنا الجديد عليكم أسئلة جوهرية شائكة وملتبسة ولعلها أيضا أن تكون من زاوية ما وثيقة الصلة بأسئلة العدد الماضي وأجوبته حول الإيمان والإلحاد.

فنحن نتوفر في هذا العدد على ثروة حقيقية إذ يخصنا المفكر الماركسي الفذ غزير المعارف «سمير أمين» بمقالة حول «مفهوم القومية»، وهي مقالة ضرورية في ذاتها لكونها تثير الأسئلة الجوهرية وتضع مشروع إجابات علمية عليها وضرورية مرة أخرى بسبب مايحدث في وطننا العربي من شقاقات وحروب ترفع شعارات دينية أو طائفية بينما يغيب عن الجمهور العام أساسها الاقتصادي الاجتماعي والسياسات التي تمارسها الطبقات الحاكمة سواء في اليمن أو في الجزائر أو لبنان أو فلسطين.. وفي مواجهة حالة التدهور الوطني والقومي تستعيد فكرة الخصوصية ألقا وهي فكرة مركزية في الوعي القومي التقليدي لأن هذا الوعي «قائم فعلا علي ميثولوجيات عنيدة تصعب إزالة النقاب عنها منها ميثولوجيات تزعم أن القومية «ظاهرة طبيعية» بمعنى أنها تنتمي إلي الطبيعة

البيولوجية للإنسان الأمر الذى يقود فورا إلى عنصرية وعرقية..» كما يقول سمير أمين. ويضيف «إن انعاش هذه الذاتيات (الخصوصيات) ليس ناتجا طبيعيا يفرض نفسه فرضا، بل هو ناتج استراتيجيات عبأتها بتعمد الطبقات الحاكمة المنعصرة بسبب الأزمة، فليس من الحقيقى أن هذه الذاتيات تكون الجانب الجوهرى فى واقع المجتمعات!

وهو يبين لنا بالبرهان العلمى الواقعى كيف «أن النظرية التى ترفع عنصر الاستمرار في التاريخ لدرجة تأكيد الخصوصية المطلقة لمسيرات مختلف الشعوب هى نظرية غير علمية فى أساسها فينكرها واقع التحولات التى مرت بها جميع المجتمعات عبر تاريخها، ولكن لاريب أيضا أن النظرية المتطرفة العكسية التى تعتبر القطيعة الثورية قطيعة تلغى تماما الماضى (فلنضرب بالماضى عرض الحائط كما يقول نشيد الأممية) هى الأخرى قائمة علي مبالغة ينكرها التطور الحقيقى للمجتمعات..».

وعلى العكس تماما من واقع التجزئة والتفتت الذى تواجهه بلادنا وبلدان كثيرة فى أطراف النظام الرأسمالى العالمى «فإن تحدى العولمة الجديدة يفرض الآن تخطى آفاق الدولة الوطنية والتطلع إلى بناء تكتلات إقليمية واسعة الأمر الذى يفرض بدوره تحديد تصوراتنا للوسائل التى من شأنها أن تنجز التوفيق بين الخاص الوطنى الذي يظل حيا، والعام الناشىء الإقليمى والعالمى..».

بل ويضيىء لنا هذا المقال المركز الغنى حقيقة أن الله الواحد الذى توصلت إليه الأديان الرئيسية، والإنسان الواحد الذى توصلت إليه الفلسفات الرئيسية التتجاوز علي الصعيدين آفاق المحلية والخصوصية هى جميعا حصاد مسيرة قطعتها البشرية عبر عشرات الآلاف من السنين.

وكلها كما ترون قضايا تحتاج لا فحسب لإجابات فكرية وسياسية وإنما أيضا الفعالية عملية نضالية لقوى التحرر والثورة تستطيع عبرها أن تخرج من مأزقها الحالى.

ولعل اختيارنا لمقاطع من قصة «حى بن يقظان» لإبن طفيل فى الديوان الصغير أن يكون بدوره وثيق الصلة بمسألة العام والخاص فى جدلهما من جهة وبملفنا فى العدد قبل الماضى عن النقد العربى الحديث من جهة أخرى إذ أن فى النص إجابة ضمنية حول السؤال الذى سأله عدد من النقاد عن معرفة العرب بفن الرواية وهل ترتبط هذه المعرفة

بنشأتها الأوروبية أم أن «حى بن يقظان» كرواية فلسفية خيالية أو «ألف ليلة وليلة» كنسيج روائى فريد فى بابه كانت بدايات أخرى للرواية العربية الحديثة يظل إنجازها حيا فى الذاكرة الشعبية والأدبية على حد سواء.. وهذا سؤال آخر للنقد..

يدعونا ابن طفيل لاختيار إحدى القصتين أو بمعنى أدق الانحياز لإحدى وجهتى النظر حول نشوء بطله، فإما أن نختار القصة الدينية التى تذكرنا بقصة سيدنا موسى الذى أغلقت عليه أمه صندوقا وألقت به فى اليم خوفا عليه، أو أن نختار قصة النشوء الطبيعى للإنسان بعد أن تخمر الطين بفعل الحرارة والرطوبة وفى الحالتين هناك هذه الإمكانية التى يقدم «حى» شهادة عليها بتجربته، وهى ارتقاء الإنسان وتفتح مداركه العقلية وحسه الأخلاقى دون أن يكون قد عرف الديانات أو الشرائع السماوية.

وفى أعداد قادمة سوف نقدم إضاءات جديدة لقصة «حى بن يقظان» إضافة لما يقدمه لنا فى هذا العدد أستاذنا الناقد الكبير محمود أمين العالم، فهناك قصة مشابهة فى كل الآداب العالمية حول نشوء الإنسان ولكل شعب قصته، وهى مادة شيقة للأدب المقارن كما للأنثروبولوجيا، وفي هذا السياق سوف نشرع فى ترجمة الفصل الجميل الذى كتبته الباحثة العربية «ليلى أحمد» عن «حى بن يقظان» وقد عالجته من زاوية نسوية باعتبار الرواية «يوتوبيا ذكورية» تحط من شأن الأم فى الخيار الأول وتلغى وجودها فى الثانى.

ويواصل الدكتور نصر حامد أبو زيد شرحه المتأنى الممتع الداعى للحوار لموضوع تاريخية النصوص بينما يواصل خصومه الذين يستهدفون إسكات صوته تحريك الدعاوى القضائية ضده فى استعداء صريح لجماعات الظلام والعنف.

ويصب نصه الجديد فى المجرى الرئيسى لفكرة سمير أمين المركزية حول تاريخية الظاهرة القومية، والتوجه الأساسى لقصة «حى بن يقظان» حول نشأة الإنسان ومداركه «فالتاريخية هنا تعنى الحدوث فى الزمن، حتى لو كان هذا الزمن هو لحظة افتتاح الزمن وابتدائه، إنها لحظة الفصل والتميز بين الوجود المطلق المتعالى -الوجود الإلهى- والوجود المشروط الزمانى، وإذا كان الفعل الإلهى الأول فعل إيجاد العالم هو فعل افتتاح الزمان، فإن كل الأفعال التى تلت هذا الفعل الأول الافتتاحى تظل أفعالا تاريخية بحكم أنها تحققت فى

الزمن والتاريخ »..

أما ملفنا الرئيسى فى هذا العدد فهو احتفالنا المتأخر بعيد الميلاد السبعين للدكتورة «لطيفة الزيات» مبدعة وناقدة ومناضلة سياسية، ولعل شمول الملف وتنوع مادته من السينما للمسرح ومن الرواية للسيرة للتكوين الثقافى والنضالى - لعله أن يكون عذرنا المقبول عن التأخير، وهذه هى المرة الأولى فى ملفات أدب ونقد » التى نقدم فيها شخصية نسائية رائدة رغم أنها ليست المرة الأولى التى تعالج فيها الصحافة الأدبية إبداع الدكتورة لطيفة الزيات من زواياه المختلفة.

فجأة وجدنا أنفسنا أمام نوع من التقصير الذى يندرج فى التقصير العام الذى وضع إبداع المرأة ككل فى مرتبة أدنى ونظر له باستخفاف نظرة ذكورية متعالية.

تؤكد الحاجة للكفاح ضد الأوهام والتحيزات القديمة التى تطفو الآن على السطح قادمة من أعماق التاريخ فى شكل حملات عداء للمرأة وسعى لتهميشها سواء من قبل الإسلام السياسى، أو من قبل الحكم الذى يصدر قوانين تستبعد المرأة واقعيا من العمل والحياة العامة وهو يفقر الجماهير الشعبية بانتظام.

النموذج الذى نقدمه لايستعصى فحسب على التهميش والاستبعاد وإنما وضعت صاحبته أيضا بصمتها الخاصة بجدارة على حياتنا الثقافية والسياسية وعن تكوينها تقول:

«وجدت فى الماركسية المساواة التى كنت أسعى إليها لابين الرجل والمرأة، ولابين الأغنياء والفقراء فقط بل بين البشر جميعا..»

كانت وهى تقول هذه الكلمات فى الأمسية الحميمة فى بيتها تضحك ضحكتها المميزة المترعة بالفرح والحياة، والتى أظلت وماتزال جيلين تاليين من الكتاب والكاتبات المبدعات هن فروع فى شجرة المشمش ينتظر ن جميعا من يقرأهن قراءة نقدية جدية وكاشفة شأن تلك التى تقدمها لنا فى هذا العدد الدكتورة فريال غزول وهى تبين لنا كيف أن «لطيفة الزيات» فى سيرتها الذاتية» تكتب تاريخها كما تكتب تاريخ كتابتها فى هذا العمل» وقراءة **كمال رمزى** لفيلم« الباب المفتوح »عن الرواية التى ترى فيها مؤلفتها أنها «عودة الروح» مرة ثانية بين ١٩٤٦، ١٩٥٦.. ولايزال هذا الفيلم حتى الآن نابضا بالحياة والحضور ينعش الروح بآماله وأشواقه، شأنه فى هذا شأن القليل من أفلامنا التى استحقت البقاء

نرجو أن تكون رحلتنا مع **لطيفة الزيات** ممتعة تفجر فيكم هذا الشوق للمعرفة كما فجرته فينا نحن الذين حاورناها وصاحبناها لا فحسب فى الأمسية الحميمة وإنما فى جزء من مسيرة الحياة الغنية بأفراحها وآلامها..

***

وبعد.. فنحن مدينون باعتذارين أحدهما للدكتور **مصرى حنورة** عميد كلية الآداب فى جامعة المنيا لأن كلمة الزميل «**مجدى حسنين**» فى العدد الماضى عن وقائع مؤتمر القصة القصيرة فى المنيا قد اتسمت بتجاوز حد النقد وبالحدة غير المبررة إذ فسر الزميل ملاحظات الدكتور «حنورة» على بعض الإعلاميين تفسيرا شخصيا، وعقد مقارنات على غير أساس علمى بين

واعتذار آخر للدكتور **أحمد ابراهيم الهوارى** الذى نقلنا عن كتاب «مواقف وقضايا» الذى جمعه وقدم له، نص **اسماعيل ادهم ومحمد فريد وجدى** فى العدد الماضى دون ذكر اسمه وفضله .كذلك نحن مدينون باعتذار ثالث للشعراء الذين نوه الزميل «**أشرف أبو جليل**. فى سياق تغطيته لنفس المؤتمر إلى أننا سوف ننشر نماذج من أعمالهم، وهم عفيفى الطحاوى، وحيد بلامون وأشرف عويس، ونحن ننشر هذه الأعمال ، وكلنا أمل أن لانكون مضطرين بعد ذلك لتكرار الاعتذارات..أى أن نتقن عملنا بصورة أفضل وأدق..

وكل عام وأنتم بخير

المحررة

فى العدد القادم

ملف خاص عن أديب الفلاسفة
وفيلسوف الأدباء:

أبو حيان التوحيدي

(بمناسبة مرور ألف عام «هجرى» على وفاته)

دراسة

حول مفهوم القومية

(كظاهرة اجتماعية تاريخية لا طبيعية)

د.سمير أمين

١ لاشك أن القومية واقع تاريخى له وجود حقيقى وفعال وتعبيرات صارخة تتجلى على جميع مستويات الحياة الاجتماعية واليومية للشعوب. فمعظم الناس يعترفون دون تردد بانتمائهم إلي قومية ما، ويقصدون من وراء هذا الإعلان أنهم يرون أن ثمة قاسما مشتركا يجمعهم مع غيرهم من «مواطنيهم» فى وحدة القومية، وذلك بالرغم من التميزات التى قد تفرق بينهم وتقسمهم إلى مجموعات اجتماعية متميزة، مثل الطبقة أو الديانة.وليس الحكم فى صحة أو وهمية القاسم المشترك المزعوم هو موضوع نقاشنا هنا فمجرد الاقتناع بوجوده، أكان بشكل مطلق وتعصبى أم نسبى (أى فى صورة تعترف بحدود هذه السمات المشتركة)، إنما يثبت حقيقة واقع القومية كظاهرة اجتماعية.

هذا بديهى. ولكنه لايعنى على الإطلاق أن التوقف للتساؤل حول

طبيعة وحدود وتناقضات الظاهرة القومية غير ضرورى. بل على عكس ذلك لابد من الانطلاق من نقد الميثولوجيات التى يقوم «الوعى القومى» عليها. لأن هذا الوعى قائم فعلا على ميثولوجيات عنيدة يصعب إزالة النقاب عنها. منها ميثولوجيات تزعم أن القومية «ظاهرة طبيعية» بمعنى أنها تنتمى إلى الطبيعة البيولوجية للإنسان، الأمر الذى يقود فورا إلى عنصرية وعرقية هذا بينما التاريخ يثبت أن القوميات القائمة فعلا فى الساحة هى ظواهر اجتماعية تاريخية الطابع، تكونت ونمت في ظروف ملموسة معاينة. وبما أن المسيرات التاريخية التى مرت بها مختلف الشعوب متباينة، فلابد من العودة إلي تاريخ هذه المسيرات، إذ أن تباينها يفسر اختلاف مفاهيم القومية.

٢ يقوم مفهوم القومية على تناقض جوهرى داخلى ، شأنه فى ذلك شأن جميع المفاهيم المحددة لمجموعات إنسانية. هذا التناقض هو هنا بين-من جانب- العمومية الإنسانية أى الطابع المشترك للبشر بأجمعه، سواء أكان من حيث المميزات البيولوجية والنفسية والذهنية(الأمر الذى ينكر تماما النظريات العرقية التى تدعى أن الخصوصيات فى هذه المجالات تتفوق على ما هو عام ومشترك)، أم من حيث مغزى المشروعات المجتمعية المستقبلية، وبين- من الجانب الآخر- الذاتية الخصوصية التى تتجلى فى واقع تاريخ المجموعات الإنسانية تجليا واضحا.

يتموضع التحدى العلمى الحقيقى فى الإجابة على هذا السؤال بالتحديد: كيف تتمفصل أبعاد الخصوصية والعمومية؟ لماذا؟

على صعيد التعبير الأيديولوجى للوعى الاجتماعى يزعم البعض أن الخصوصية تنفى العمومية فيطرحون نظريات وأيديولوجيات تعطى مشروعية لهذا النظر بينما البعض الآخر يزعمون أن العمومى يفرض نفسه فرضا- شئنا أم أبينا. إن دور التحليل العلمى هو بالتحديد قراءة نقدية للميثولوجيات والإدراكات وأساليب التفهم التى تعبر القومية عن نفسها من خلالها، وذلك بغرض كشف سر التناقض الذى يقوم مفهوم القومية عليه.

٣ لمفهوم عمومية البشرية نفسه تاريخ. فالإنسانية لم تصل فورا إلى مستوى التجريد المطلوب من أجل إدراك المغزى الذى يحمله هذا المفهوم فانحصرت تجربة المعاش على مجموعات فئوية صغيرة نسبيا- قبائل أو إثنيات، لاتهم تسميتها- ونظر أعضاء هذه المجموعات إلى أنفسهم نظرة

خصوصية مطلقة دون التوصل إلى إدراك مغزى وحدة البشر.

واستمرت الأوضاع على هذا النمط خلال عشرات ألوف الأعوام.

ومن ملازمات هذا الوعى القاصر المحبوس فى آفاق ضيقة أن الإلهات التى تصورتها الحضارات فى هذه العصور القديمة لم تخرج هى الأخرى عن آفاق محلية، فظلت كائنات خاصة لكل قبيلة أو إثنية أو مجموعة فئوية، دون أن يتوصل التصور إلى كائن الهى يخاطب البشرية بأكملها.

ثم جاءت أول موجة لما اسميه «الثورات الثقافية لعصر نمط الانتاج الخراجى»، وظهر معها مفهوم عمومية البشرية فى صورته الأولى . أقصد هنا الألفية التى تمتد من ٥٠٠ قبل الميلاد إلي القرن السابع الميلادى. فقد تبلورت خلال هذه المرحلة التاريخية الديانات الكبرى التى تتقاسم الإنسانية بينها إلى عصرنا، وهى ديانة زردشت (التى هجرت مسرح التاريخ) وبوذا والمسيحية والإسلام، كما تبلورت أيضا خلال المرحلة الفلسفات الكبرى ذات المغزى الإنسانى العمومى، أقصد الكونفوشيوسية والهيلينية. وتتسم جميع هذه العقائد بالقول أن للبشر قدرا واحدا، ولو انحصرت النظرة إلى هذا القدر على تأويلات تخص الآخرة. هكذا تجاوز الفكر الدينى والفلسفى آفاق المحلية والخصوصية.

على أن الديانات والفلسفات الجديدة ذات البعد الإنسانى العمومى لم تحقق وحدة إنسانية علي صعيد الكون. فلم تسمح بذلك الظروف الموضوعية الخاصة بالمرحلة الخراجية للتاريخ. فالحضارات تقاسمت العالم، وتكونت مناطق حضارية تتسم بسمات الديانة أو الفلسفة السائدة فيها . هكذا تبلورت عوالم المسيحية والإسلام والهندوكية والكونفوشيوسية. وبالرغم من هذا الفشل النسبى فى تحقيق العولمة، أزعم أن هذه الثورة الثقافية تمثل مرحلة أولى حاكمة فى تكوين مفهوم العمومية. فطرحت فكرة سابقة على أوانها، سابقة على نضوج الظروف التى تتيح تحقيقها، شأنها في ذلك شأن جميع الثورات الكبرى.

تمثل الثورة البرجوازية التى تفتح العصر الحديث، المرحلة الثانية فى هذا التطور ، فطرحت مفهوما جديدا للعمومية، أغنى مضمونا، وأزعم أن فلسفة الأنوار تمثل نقطة انطلاق هذه الحركة التى بلغت ذروتها فى الثورة الفرنسية. وفيما يخص موضوعنا مباشرة، اى موضوع القومية، لقد طرحت فلسفة الأنوار مضمونا جديدا لها.

كانت الشعوب قبل ذلك التاريخ تعيش واقعها علي ضوء الوعي بالانتماء إلى إحدى الديانات أو الفلسفات الإقليمية الكبرى المذكورة أعلاه. فنستطيع أن نتحدث بالنسبة إلى تلك العصور السابقة على الرأسمالية عن «أمم» المسيحية والإسلام والهندوكية والكونفوشيوسية فكان لهذه الأمم وجود فعلى وصدى حاسم في عديد من الممارسات السياسية والأيديولوجية والسلوك فى الحياة اليومية، وذلك سواء أكانت المنطقة المعينة موحدة (نسبيا) من حيث نظام الحكم السياسي- وهذه الحالة هى الاستثناء- أم كانت متفتتة سياسيا- وهى القاعدة العامة.

جددت فلسفة الأنوار الوعى كى يستجيب الإطار المجتمعى الذى أخذ فى التكوين فى الربع الشمالى الغربى للقارة الأوروبية انطلاقا من عصر النهضة وفتح أمريكا(القرن السادس عشر)، أي الرأسمالية بتعبير صريح وأدق. فتبلورت أولى القوميات الحديثة فى هذه الأطر المناسبة لنشأة الرأسمالية، وهى انجلترا وفرنسا بالتحديد. أقول القوميات الحديثة بمعنى أنها قوميات ازدهرت فى إطار الدولة- الأمة البورجوازية التى لاسابق لها فى التاريخ.

أضفت فلسفة الأنوار مشروعية لهذه القطيعة فى التاريخ.

لذلك لم تتطلع إلي تكوين الدولة- الأمة البورجوازية الجديدة على أنه ناتج «طبيعى» للتطور ولم تؤسس مشروعية القومية على ميثولوجيا بيولوجية مثلا.بل اتخذت موقفا مبدئيا معاديا تماما وأنمت خطابا آخر. فأعلنت أن الدولة- المجتمع هذا هو ناتج قطيعة «وانعتاق من الطبيعة» فالمجتمع في منظورها ناتج «عقد اجتماعى» يربط الأفراد بعضهم ببعض. والعقد- كما هو معروف فى القانون- هو صلة تربط أحرارا بفعل إرادتهم الحرة. فالقومية من هذا المنظور هى فعل عقد اجتماعى حر، والدولة- الأمة- القالب الذى تتكون القومية من ضمنه- لا وجود لها فى غياب هذا العقد، أي دون القرار الواعى من قبل «مواطنين»، وليست ناتج تطور «طبيعى» يفرض نفسه بدون عمل الوعى.

طبعا فكرة «العقد الاجتماعى» هى أيضا ميثولوجية، بمعنى أن ظهور العلاقات الرأسمالية هو القاعدة الموضوعية التى تكونت الدولة- الأمة على أساسها، وأن هذه العلاقات لم تنشأ «بقرار» من الناس. على أن هذه الميثولوجيا الجديدة لاتمت للماضى بصلة فهى تجل لمفاهيم جديدة رافقت

نشأة الرأسمالية، مفاهيم الفردية البورجوازية وحريتها، أى تأكيد حقوق هذا الفرد الحر فى مواجهة المجتمع وانعتاقه منه، ظهور مفهوم المواطن ليحل محل الرعايا (وهذه الكلمة الأخيرة التى تستخدم أيضا فى وصف قطيع من الغنم يقوده «راع»، تدل على أن المفهوم السابق لم يدرك معنى الحرية بمضمونه الحديث).

تجلت هذه المفاهيم الجديدة فى الثورة الفرنسية تجليا أيديولوجيا وسياسيا بارزا. فالثورة الفرنسية زعمت أن تؤسس «أمة جديدة» لاعلاقة لها بالمرجعية البيولوجية(«دم الأسلاف») أو الدينية («أمة مسيحية»)بل مرجعيتها الوحيدة هى قرار حر من المواطنين الذين يريدون أن يعيشوا متضامنين فى ظل قوانين يسنونها هم دون قيد.لذلك ضمت هذه الأمة الجديدة الشعب الذى اشترك فى الثورة بفئاته المختلفة الأصول، والمكونة من ناطقين باللغة الفرنسية ومن غير الناطقين بهذه اللغة علي قدم المساواة-وكذلك- بالمناظرة- لم تشمل هذه الأمة كل من نطق بالفرنسية إذا لم يشترك فى الثورة فهذه الأمة الجديدة هى «أمة-مجتمع أيديولوجية الطابع»، أمة اختيار حر»، «أمة مواطنين بإرادتهم» وليست «أمة طبيعية» (عنصرية)، «أمة الأسلاف». لذلك ضمت الأمة الفرنسية الجديدة فورا يهود فرنسا رغم اختلافهم فى الديانة، إذ أن الديانة لم تعد تمثل مرجعية معترفا بها. أكثر من ذلك، ضمت الثورة فى ذروتها العبيد السود الذين انتفضوا فى «هيتى» وأعلنت أنهم استحقوا أن يكونوا مواطنين مساوين، بفضل انتفاضتهم، لأنهم أحرار بإرادتهم.

مفهوم العلمانية يجد مكانه فى هذا الإطار الأيديولوجى. فلا تنحصر العلمانية فى مبدأ استقلال القرار السياسى عن اللاهوت. فهذا المبدأ معمول به عبر التاريخ منذ أزمنة بعيدة وفى جميع المجتمعات، بالرغم من أنه ظاهريا لم يكن كذلك دائما وبالرغم من ادعاء البعض أنه لايجب أن يكون كذلك. فالدمج بين السياسة والدين يضفى طابعا مقدسا على ممارسات يغلب فيها طابع الانتهازية السياسية وبالتالى يلقى قناعا يحول دون شفافية القرار ويلغى جوهر الديمقراطية.

كذلك لاينحصر مفهوم العلمانية فى ممارسة «التسامح» وإطلاق حرية ممارسة الطقوس الدينية مهما كانت، وهو أيضا مبدأ كان معروفا ومعمولا به هنا وهناك عبر التاريخ، بحسب الظروف الملموسة.

فمبدأ العلمانية يتجاوز كل ذلك،

فهو إعلان قطيعة بالماضى «والطبيعة »ويلغي المرجعية المعتمدة على السلفية، ومنها انتماء الشعب إلى عقيدة دينية مشتركة . فالثورة الفرنسية أعلنت أن المسيحية هى رأى «فلسفى» فردى- لاأكثر- شأنه شأن أى رأى فلسفى، وليست عاملا من عوامل البناء الأيديولوجى للمجتمع. بل اعتبرت الثورة الفرنسية المؤسسة الدينية إحدى مؤسسات طغيان النظام القديم.

وعلى هذه الأسس نستطيع أن ندرك مغزى «حق اللجوء» المسجل « في إعلان حقوق الإنسان والمواطن»-ديباجة الدستور- فما معنى هذا الحق؟ إن مفاده هو أن أي إنسان- بغض النظر عن أصوله ولونه وآرائه(ومنها الدينية)، إذا أراد أن يعيش فى ظل قوانين الجمهورية وأن يشترك فى سنها، فله الحق فى المواطنة، وبالرغم من أن هذا الحق ظل نظريا، إلا أنه يمثل دليلا صارخا عن طابع المفهوم الأيديولوجى للأمة الجديدة. فليست هذه الأمة نتاج «خصوصية» لها جذور تاريخية وطبيعية بل هى أمة- مجتمع تزعم أنها تجل مبدأ العمومية. سنجد ظواهر متماثلة تماما في الثورة الروسية. فالثورة الفرنسية نصبت نفسها- علي أساس هذا المفهوم العمومى- «نموذجا» ينبغى أن يحتذى، بل اعتبرت أن ثمة قوانين موضوعية لابد أن تؤدى إلى الاحتذاء بها عالميا. ونجد فكرة متماثلة تماما فى تجربة الثورة الروسية- فهذا هو شأن جميع الثورات الكبرى: أنها تتخطى مقتضيات الحاضر المباشر وتشير إلي اتجاه التطور المستقبلى البعيد.

٤ ولكن لافلسفة الأنوار ولا الثورة الفرنسية التى تمثل أعظم تجلياتها فى الواقع المجتمعى قد حققت الهدف ذا البعد العمومى المعلن. لماذا؟ لأن النظام الرأسمالى الذى كانت هذه الأيديولوجيا ملازمة له لم يتطلب ذلك ، بل أن منطق الرأسمالية نفسه قد وضع حدودا ضيقة لمبدأ العمومية المعلن. لذلك أكّيف هذه العمومية بصفة البرجوازية، وأقول «العمومية البورجوازية»، إشارة إلي المصالح الاجتماعية الحقيقية التى كانت تخدمها.

لقد اصطدم المشروع العمومى لفكر الأنوار والثورة الفرنسية بواقع التوسع الرأسمالى الذى حدد مغزاه فى بعدين اثنين.

يخص أول هذين البعدين ما ترتب على أساليب انتشار الرأسمالية فى أوروبا نفسها فلم تفتح الرأسمالية سبيلا لها خارج انجلترا وفرنسا وهولندا من خلال ثورات بورجوازية ، بل الاعتماد على إقامة الدول الوطنية

(الدول- الأمة) لأوروبا الحديثة. ففى حالة ألمانيا مثلا كان تكوين هذه الدولة ناتجا مركبا لاستخدام القوة العسكرية لمملكة بروسيا وانضمام أرسطوقراطيات الدويلات الألمانية لمشروع بسمارك، دون تحقيق ثورة برجوازية، وقد أنتجت هذه الظروف نتائج بالغة الأهمية من حيث مضمون الأيديولوجيا السائدة فى الدولة الجديدة. فالتحالف الاجتماعى الحاكم الذى فتح سبيلا لنمو الرأسمالية أقام مشروعيته لا على قيم الديمقراطية، بل أحل محلها الاعتماد على القومية ، علما بأن القومية هذه لم تكن وطنية مبنية على اختيار حر («عقد اجتماعى») بل أصبحت قومية تلجأ إلى مرجعية عرقية، ميثولوجيا الأسلاف والدم. فهذه المرجعية هى بدورها دعوة للبحث عن جذور حقيقية (أو وهمية) فى الماضى البعيد للقبائل الجرمانية. وتقوم أدبيات علم الاجتماع الألمانى دليلا واضحا عن هذا البحث حيث أنها اخترعت مصطلحا خاصا للإشارة إلي تلك «الجماعة» (الوهمية) القديمة المزعومة (والمصطلح الألمانى هو هنا ge-meinschalt) والمعتبرة «أصل» القومية الألمانية الحديثة. فهذه الأيديولوجيا لم تطرح نفسها على أنها قطيعة بالماضى، بل على أنها استمرار له وكما ترتب على هذا الموقف أن هذه الأيديولوجيا نظرت إلى التراث الدينى على أنه عنصر من عناصر تكوين الأمة. فهى إذن أيديولوجيا عرقية ورجعية، نظرة بيولوجية للإنسان، أدت فى نهاية المطاف إلى الإجرام النازى، ولم تستأصل أبدا من الوعى العام فى ألمانيا. هذا الأمر هو الذى يفسر ما يبدو غريبا فى المجتمعات التى مرت بالثورة البورجوازية. على سبيل المثال أن حفيد حفيد مهاجر من «أصل ألمانى» استوطن فى روسيا قبل ثلاثة قرون ونيف يعتبر «ألمانى الجنسية» في القانون السائر المفعول، بينما ابن مهاجر من أصل تركى لم يعش يوما خارج ألمانيا يظل «مهاجرا أجنبيا» طبقا لهذا القانون!.

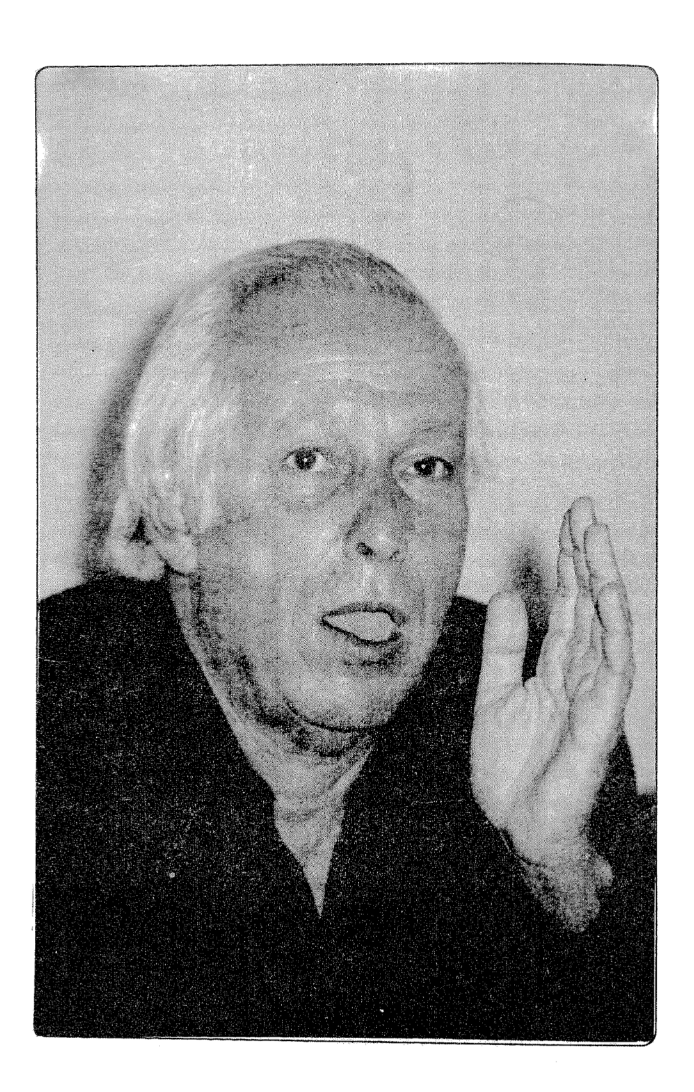
إذن فإن غياب ثورة بورجوازية خارج البلاد الأوروبية الثلاث المذكورة قد أدى إلى اعتماد نمو الرأسمالية فى أوروبا الوسطى والشرقية والجنوبية على ميثولوجيا قومية مفادها أن إقامة الدولة الوطنية هى تجلى رغبة وطنية سابقة، مفترضا بذلك أن الأمة قد سبقت فى الوجود الدولة-الأمة.هذا بينما واقع التاريخ يثبت أن الأمة المزعومة هى إلى حد كبير ناتج ممارسات الدولة. وقد أنتج أيضا هذا

التشوه الأيديولوجي القومي انفجار الأمبراطوريات المتعددة القوميات، بالرغم من أن الأطر الأوسع التي كانت تمثلها في مجال تنظيم السلطة لم تقل احتمالا وقدرة على أن تفتح سبيلا لنمو الرأسمالية عن الأطر الأصغر التي نشأت عن تفتتها، ثم أثر التحمس القومي على مجتمعات أوروبا الغربية الديمقراطية نفسها تأثيرا ملحوظا. خاصة وأن دول أوروبا قد دخلت في تلك اللحظة مرحلة الامبريالية واشتداد المنافسة بينها. فصار الالتجاء إلى ميثولوجيا القومية سلاحا فعالا في أيدي الطبقات الحاكمة من أجل تعبئة شعوبها في مشاريعها الاستعمارية.

لاريب أن النظرية التي ترفع عنصر الاستمرار في التاريخ لدرجة تأكيد الخصوصية المطلقة لمسيرات مختلف الشعوب هي نظرية غير علمية في أساسها، فينكرها واقع التحولات التي مرت بها جميع المجتمعات عبر تاريخها.ولكن لاريب أيضا أن النظرية المتطرفة العكسية التي تعتبر القطيعة الثورية قطيعة تلغي تماما الماضي(«فلنضرب بالماضي عرض الحائط» كما يقول نشيد الأممية) هي الأخرى قائمة على مبالغة ينكرها التطور الحقيقي للمجتمعات التي مرت بمثل هذه التجارب. فالنظريتان ميثولوجيتان وإسقاط تعسفي علي واقع أكثر اشتباكا. فالأمم التي تدعي أنها أقيمت على أساس ماضيها هي في واقع أمرها لم تتخلص تماما منه. فمن الأصح أن نقول في هذا الصدد أنها تستوعب عناصر عديدة من ثقافتها السابقة ووظيفتها في بنيتها الجديدة. هذا الأمر واضح تماما في حالة فرنسا التي ترجع جذور تكوينها كافة إلى مشروع ملكيتها منذ القرن الحادي عشر.

على أن هذه التجربة تختلف عن حالة ألمانيا التي لم تحقق تكوينها كأمة موحدة إلا حديثا وبصفة تكاد تكون فجائية، في غياب جذور تاريخية حقيقية قديمة وقوية، ففي فرنسا حدث اندماج تدريجي على مر القرون لشعوب مختلفة الأصول هجرت لغاتها فتفرنست لغويا وثقافيا ثم أنشأت الجمهورية نظام التعليم الحديث الذي عجل التطور وأكمل المشروع فخلق وحدة ثقافية- لغوية متينة فعلا.

ثمة تشابه واضح غاية الوضوح بين هذا التاريخ الفرنسي وتاريخ انجلترا. فقد تم فعلا اندماج أهل اسكتلندا وانجلترا لدرجة أن هذا الشعب نسي لغته وصار ينطق بالانجليزية فقط. يثبت هذا الأمر أن سياسة الدمج



ليست خصوصية فرنسية «يعقوبية» (نسبة إلى حزب اليعقوبيين» وهو الجناح الأكثر جذرية فى الثورة الفرنسية) كما يدعى فى كتابات عديدة- سطحية فى رأيى. فانجلترا مارست نفس الأساليب التى مارستها فرنسا كما أن الثورة البرجوازية الانجليزية قامت هى الأخرى على فكر الأنوار والقيم الديمقراطية وأيديولوجيا «العقد الاجتماعى» فالفرق بين الثورتين إنما هو فرق من حيث الكم فقط وليس من حيث الكيف. غير أن الثورة الانجليزية سبقت الفرنسية بقرن ونصف، فحدثت قبل أن تنضج الظروف بالدرجة التى نجدها ناضجة فى فرنسا فى آواخر القرن الثامن عشر. لذلك لم تكن «القطيعة» بالماضى فى انجلترا بنفس القوة التى نجدها معلنة فى الثورة الفرنسية. فالثورة الانجليزية رست على حل وسط انقذ الملكية والارسطوقراطية، الأمر الذى كرس بدوره ميثولوجيا خاصة لها فزعمت أن ديموقراطيتها وارثة تقاليد قديمة ترجع إلى «الوثيقة الكبرى» المشهورة(للقرن الثانى عشر)، بالرغم من أن هذه الوثيقة هى إعلان حريات كبار الإقطاعيين إزاء سلطة الملك فلا تمت بصلة إلى الحريات البورجوازية الجديدة وكذلك استوعبت الأيديولوجيا الانجليزية الاصلاح البروتستانتى استيعابا جعل منه عنصرا من عناصر «التراث» المزعوم والحى إلى الآن.

على أن البلاد ذات التراث الديمقراطى البورجوازى تميل دائما وتلقائيا إلى تأويل مفهوم القومية تأويلا مفتوحا، يرحب بمبدأ اندماج عناصر جديدة وافدة وخاصة في ظروف انفتاح البلاد على الهجرة انفتاحا واسعا. كان ذلك هو وضع الولايات المتحدة وجميع بلدان أمريكا وبعض البلاد الأخرى مثل استراليا. ولكن كان هذا هو أيضا وضع فرنسا منذ أواخر القرن التاسع عشر، أى قبل أن تحدث حركة الهجرة على نطاق واسع فى أوروبا الغربية كلها خلال عقدى الستينات والسبعينات لهذا القرن فكان تكيف المجتمعات ذات التقاليد الديمقراطية الأصلية لتحدى الهجرة تكيفا إيجابيا بشكل عام. فاستقبل الوافدين بترحاب نسبى، ولو بدرجات طبعا. فهنا اعتبر منح الجنسية للمهاجرين، على الأقل لجيل أولادهم، أمرا طبيعيا. وهذه هى فعلا الممارسة السائدة فى فرنسا وبريطانيا، علما بأن هذا الانفتاح على مبدأ التجنيس قد ساعد بدوره على الاندماج الفعلى فى القومية المحلية.

أما الولايات المتحدة فقد اخترعت مفهوما خاصا لها وهو مفهوم «الإلحاق» بالقومية الأمريكية. ويختلف مضمون

هذا المفهوم الأخير عن مفهوم الإدماج الفرنسى-الانجليزى بمعنى أن الأول يعترف بديمومة التنوع فى الذاتيات الثقافية للمجموعات المختلفة الأصول المكونة للأمة الأمريكية ووجود كلمتين باللغتين الفرنسية والانجليزية تستخدم إحداهما للإشارة إلى الممارسات الفرنسية والانجليزية(ونترجم هذه الكلمة بإدماج) بينما تستخدم الثانية فيما يخص الممارسات الأمريكية (ونقترح ترجمتها «بإلحاق»)، إنما هو أمر دال فى حد ذاته.

لى تعليق صارم فى هذا الموضوع. فالرأى السائد حاليا فى هذا الصدد يدافع عن الأسلوب الأمريكى ويشيد به باسم الديموقراطية فيعتبره أكثر تقدما إذ أنه يعترف بما يسمى «الحق فى الاختلاف» هذا الحق الذى يتجاهله أصحاب منهج الاندماج. علي أن التجربة تثبت أيضا أن«الاختلاف» هذا- المعترف به وبمشروعيته- هو أساس لديمومة التمييز وإنكار المساواة في واقع الأمر فالهرمية فى المواقع المجتمعية والسلوكات العرقية هى أيضا ظواهر تلازم الاعتراف «بالحق فى الاختلاف».لعل الأفكار المسبقة الموروثة من السوابق العبودية هى مصدر الأسلوب الأمريكى فى تناول موضوع الاختلاف، إلى جانب الاحتقار التقليدى الذى يتسم به سلوك الانجلوسكسون فى علاقاتهم مع غيرهم من الشعوب. فإذا كان الحق فى الاختلاف يستحق أن يعترف به، فينبغى أيضا الاعتراف بحق آخر مواز هو «الحق فى التماثل».

اعتقد أن المبالغة فى اعتبار «الاختلافات»، بل الإشادة بها، ترافق دائما مفهوما ضبابيا «للثقافة» التى تحل محل البيولوجيا فى تكريس سمات ثابتة مزعومة. هذا بينما واقع التاريخ قد أثبت أن الثقافات مرنة، تتكيف لتطور الظروف ، شأنها فى ذلك شأن جميع أوجه الواقع المجتمعى.

أما البعد الثانى الذى وضع حدودا للعمومية البورجوازية فهو ذلك البعد الذى يخص التوسع الرأسمالى خارج مراكزها فى الأطراف الآسيوية والأفريقية. فلم يخطر ببال أصحاب الحكم الاستعمارى أن يعاملوا شعوب المستعمرات معاملة أهل الوطن الأصلى، أي طبقا للقيم الديمقراطية لفلسفة الأنوار، بل وجد هؤلاء الحكام من مصلحتهم إبقاء تلك الشعوب خاضعين «لتقاليدهم»(غير الديمقراطية» طبعا) وتوظيف هذه التقاليد- أكانت أصلية أم مفبركة- من أجل تكريس حكم الاستعمار. وتمثل حالة الجزائر فى هذا الشأن نموذجا صارخا للكيل بمكيالين فعلى خلاف ادعاءات شائعة فى صفوف الحركات الإسلاموية المعاصرة لم يلغ الفرنسيون الشريعة فى الجزائر، بل

احترموها تماما ومنحوا لعلماء السلفية حقوقا واسعة فى تأويل وتنفيذ الشريعة. إن الدولة الجزائرية المستقلة الحديثة هى أول نظام فى البلاد تجرأ على البدء فى إصلاح هذه الأوضاع، ولو بشكل هامشى وخجل، لاسيما فيما يخص حقوق المرأة. فالحركة الإسلاموية تدعو هنا إلى العودة لما كان معمولا به فى ظل حكم الاستعمار الفرنسى.

ولايدهشنى هذا الكيل بمكيالين ولاهذا الطابع المبتور فى ممارسة العمومية من قبل حكام المستعمرات. كلا . فالرأسمالية انتجت الاستقطاب على صعيد عالمى، أى ذلك التضاد بين المراكز المتقدمة والأطراف المتخلفة . فكان لابد أن يلازم الاستقطاب على صعيد الواقع الاجتماعى استقطابا آخر فى مجال الممارسات السياسية.

هكذا تركت الرأسمالية العالمية القائمة بالفعل الأطراف خارج مجال العمل طبقا للقيم القائمة على مبادىء العمومية ودعمت «الخصوصيات». لذلك فقد اصطدمت حركات التحرر الوطنى والاشتراكية بهذا التحدى الرئيسى الناتج عن الاستقطاب: كيف يمكن التوفيق بين الأهداف العمومية والظروف الموضوعية التى تكرس الخصوصية.؟

٥ تصدى الفكر الاشتراكى لمسألة القومية فى أوروبا للقرن التاسع عشر أولا ثم فى إطار مسألة الاستعمار خارج أوروبا وأقل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن الفكر الاشتراكى، بجميع تعبيراته واتجاهاته، قد وضع نفسه فى خط سير فلسفة الأنوار، فلم يتخلف عنها، فاليسار- تاريخيا- وبالأولى اليسار الاشتراكى، ينخرط ضمن القوى الأكثر ديمقراطية، قوى تشك- عن حق- فى صدق ديمقراطية اليمين المستعد دائما للحد من الحقوق المكتسبة من أجل امتيازات الطبقة المستغلة التى يمثلها. من جانب آخر فقد وضعت الاشتراكية لنفسها هدفا رئيسيا هو تدعيم الوعى الطبقى وتشجيع التضامن بين صفوف الطبقات الشعبية. فعارضت من هذا المنظور الأيديولوجيا القومية ومناورات الرجعية التى وظفت هذه الأيديولوجيا من أجل تاخير انضاج الوعى الطبقى.

إذن، عندما نتناول موضوع أخطاء وحدود الفكر الاشتراكى ينبغى أن ناخذ فى الاعتبار الملاحظة المبدئية المذكورة هنا . فالعديد من هذه الأخطاء ناتجة عن تفاؤل مبالغ فيه فيما يخص قدرات الشعوب على أن تتحرر من الأفكار والسلوكات والتقاليد الرجعية الموروثة من الماضى.

أود أن أشير هنا بالأخص إلى تلك

الأخطاء الناتجة عن مبالغة الاشتراكية (بما فيها الماركسية) في تقديرها لشجاعة البورجوازية التاريخية. فالفكر الاشتراكي ظن أن البورجوازية قادرة على التخلص من جميع العوائق الواقفة في سبيل التوسع الرأسمالي، وبالتالي قادرة على إدماج الأسواق في جميع أبعادها وعلى صعيد عالمي، وإلغاء القيود التي تعوق إقامة سوق عالمية للعمل (أي فتح أبواب الهجرة على مصراعيها) فمفكر و الاشتراكية ظنوا أن الرأسمالية ستخلق- من خلال توسعها العالمي- شروط تجنس اجتماعي على صعيد عالمي. وقد ركزت في تحليلات سيجدها القارئ في أماكن أخرى على هذه النقطة لأنني اعتبرها أساسية لفهم الحدود التاريخية للرأسمالية وأخطاء الفكر الاشتراكي في هذا المجال. فأوضحت كيف أن غياب هذه السوق للعمل المندمجة عالميا، أي الطابع المبتور للسوق العالمية المنحصرة على اندماج أسواق المنتجات وأسواق الأموال، هو المسئول عن ظاهرة الاستقطاب، أي الفجوة المتزايدة بين المراكز المتقدمة والأطراف المتخلفة. واعتبرت أن عجز البورجوازية التي لم تتخط هذه الحدود هو التجلي الحقيقي عن حدود دورها التاريخي.

على ضوء التأملات المذكورة هنا حول طابع التوسع الرأسمالي العالمي، سنجد أن أخطاء الحركات الاشتراكية، في مسألة القومية والمستعمرات ترجع بالأساس إلى مبالغتها في تقدير الدور التاريخي للرأسمالية فالاشتراكيون آمنوا في التقدم- وكما سبق أن قلت- ظنوا أن التوسع الرأسمالي العالمي لابد أن يلغي- ولو بالتدريج- فعل الحدود السياسية للدول، الأمر الذي من شأنه أن يخلق شروطا مناسبة لممارسة الصراع الطبقي على صعيد عالمي، وبالتالي إنجاز ثورة اشتراكية عالمية. لذلك ارتأى الاشتراكيون أن كل ما يدفع تقدم قوى الانتاج إلي الأمام إنما هو في آخر المطاف إيجابي تاريخيا، وأن مسئولية اليسار هي أن يفرض إنجاز هذا التقدم بالوسائل الأكثر ديمقراطية. هكذا آثر الاشتراكيون مبدأ الإدماج (في شئون المسألة القومية) بالاعتماد على وسائل ديمقراطية على الدفاع عن التنوع «والخصوصيات» و«الذاتيات» فمن يبالغ في الخصوصية يكرس الآثار المرجعية للماضي.

أذكر هنا هذا البعد للفكر الاشتراكي لأن الرأي السائد حاليا يدعو إلي الإشارة «بحق الاختلاف» .كما سبق أن قلت لا شك أن التيارات الفكرية التي طرحت هذه المشكلة صادقة في نيتها. ولكن لي تحفظات في شأن الاستراتيجية المطروحة منها،

قد سبق أن أبديتها. أعتقد إذن أن الآراء لاتمثل تقدما بل ردة وتراجعا عن مواقف أكثر جذرية اتخذتها الاشتراكية التاريخية، وأن تبنيها من قبل حركات شعبية هو ناتج تغلغل تقاليد فكرية محافظة سائدة فى مجتمعات أوروبا الشمالية.

تصدى الاشتراكيون لواقع القوميات. فشيدوا المواقف التى اعتقدوها الأنسب من أجل تدعيم الوعى الطبقى. وإذا أثبت التاريخ عدم فعالية بعض تلك المواقف إلا أن هذه الخيارات صدرت عن نيات نبيلة تستحق التقدير والاحترام، سبقت أوانها من جوانب عديدة. ويخطر ببالى هنا المواقف التى اتخذها اشتراكيو الامبراطورية النمساوية المجرية والبلشفيك. فالأولون لم يبحثوا عن وسائل «لإنقاذ» الامبراطورية، بل رموا إلى إعادة بناء المجتمع على أساس ديمقراطية تعترف بحقوق جميع القوميات اعترافا صادقا وشاملا، وذلك بغرض دفع الوعى الطبقى وضمان إطار جيوغرافى مناسب لانبساط صراع طبقى قادرعلى إنجاز انتصارات ذات معنى ومغزى أما البلشفيك- وبعدهم الأممية الثالثة- فقد خطوا خطوات واسعة. دفعت الأهداف الاستراتيجية إلى الأمام. فاعترفوا بحقوق القوميات قطعا مافعلوه فعلا فى هذا التطلع الاستراتيجى، ماحققوه وماحدث من تشوهات وانحرافات بل وخيانات، كل ذلك قابل للنقاش والنقد على أن دستور الاتحاد السوفيتى، وكذلك دستور يوغسلافيا، لايمثلان فقط وثيقتين ورقيتين، بل أيضا تجليات تجربة معاشة ، بإيجابياتها وسلبياتها. ومن هذا المنظور أزعم أن البلشفيك دفعوا احترام القومية إلى أقصى حدود الاحترام من حيث المبدأ، معترفا بحق الاختلاف لدرجة أنهم جمدوا إلى حد كبير تطورا كان يحتمل أن يلغى بعض هذه الاختلافات.

صحيح أن النظام السوفيتى قد اتسم بهيمنة ثقافية روسية لم تخل من ظواهر شوفينية إزاء الشعوب الأخرى ولكن إلى جانب ذلك حقق النظام السوفيتى فعلا إعادة توزيع الثروة في صالح أطراف آسيا الوسطى والقوقاز على حساب المركز الروسى- وهذا مالم يحققه الاستعمار أبدا-بحيث أن الحديث عن «الامبراطورية الروسية السوفيتية وتشبيهها بالمنظومات الاستعمارية الرأسمالية لايقومان على أى أساس علمى. إلا أن التاريخ قد أثبت أيضا أن عامل الشوفينية الثقافية الروسية قد لعب دورا سلبيا قاتلا فى نهاية المطاف، دورا لم تلغه ايجابيات إعادة توزيع الثروة لصالح الأطراف.

ازعم أن الرأسمالية أثبتت أكثر من

مرة أنها أقل احتراما بحق الاختلاف». انقذ السوفيت شقاقات محلية كان من شأنها أن تمحى فرضية سيادة الرأسمالية فى المنطقة. فى هذه الفرضية لكانت الرأسمالية قد قضت على كثير من «الخصوصيات»، وذلك من خلال عمل ونحت السوق . تعطى لنا يوغسلافيا مثالا صارخا عن الجوانب السلبية للتجمد الذى أنتجته ممارسات سياسية دفعت مبدأ احترام الخصوصية القومية المزعومة إلى ما بعد الضرورى، فكان ثمة نسبة متزايدة من الشباب فى يوغسلافيا قد أخذوا يبتعدون عن تشديد انتمائهم للقوميات المعترف بها فى الدستور ويعلنون «يوغسلافيتهم» بصفتها قومية جديدة. أعتقد أن هذا التطور كان إيجابيا وكان ينبغى تشجيعه والاعتماد عليه . إلا أن قوى الرجعية فى الداخل- مسنودة من الخارج- قد اختارت، فى مواجهة أزمة النظام، خطة أخرى تدعو إلى «انعاش» القوميات لحد الشوفينية. والنتيجة بينة أمام أعيننا.

فى مجال الموضوع الذى نحن بصدده هنا نرى إذن أن الثورة الروسية طرحت أفكارا سابقة على أوانها وهدفا تخطى الانحصار على الاستجابة المباشرة للقضايا المطروحة «موضوعيا» في ظروف لحظة الثورة فأعلنت الثورة فى آن واحد الحق فى الاختلاف ومشروع إقامة بنية ذات طابع عمومى يتفوق آفاق الاختلافات. أثبت التاريخ أن التوفيق بين هذين الهدفين كان سابقا على أوانه. فالثورة الروسية. شأنها شأن الثورة الفرنسية وجميع الثورات الكبرى حقا- قد اتسمت بهذه السمة ألا وهى أنها سبقت بمراحل الاحتياجات الخاصة بلحظة حدوثها.

٦ أنمت إذن الاشتراكية التاريخية منظورا تطلعيا سابقا على أوانه فى مواجهة المسألة القومية كما تمظهرت فى الواقع الأوروبى.على أن هذه الاشتراكية التاريخية وجدت نفسها منزوعة من أدوات تحليل مناسبة فى مواجهة مشاكل آسيا وأفريقيا الجديدة لها. وكان التاريخ السابق لهذه المجتمعات غير مألوف لها كما أن نتائج اندماجها بصفتها أطرافا فى المنظومة الرأسمالية لم تدرك بشكل صحيح للأسباب التى سبقت الإشارة إليها. فالفكر الاشتراكى ظل أوروبى التمركز.

لقد تقولبت التشكيلات الاجتماعية في الأطراف حتى صارت متباينة بحسب اختلاف الموروث من ماضيها من جانب ووظائفها فى الرأسمالية الجديدة من الجانب الآخر. فاحتل عامل القومية والإثنية مواقع تختلف من تشكيلة إلى أخرى

بحسب هذه الظروف، مواقع تختلف أيضا عما كان عليه في الأنماط المركزية الرأسمالية.

قاد التمركز الأوروبي في الفكر إلى إسقاط تعسفي للتجربة الأوروبية على المجتمعات الأخرى هكذا طرحت أطروحة سيادة النظام «الإقطاعي» على صعيد تاريخ. جميع شعوب الكون ووصف هذا الاقطاع وصفا متماثلا بما استدرج من تجربة أوروبا. هكذا اعتبر أن تفتت السلطة وغياب مركزه الفائض- وهما صفتان للاقطاعية الأوروبية- تمثلان سمات عامة تنطبق على جميع المجتمعات السابقة على الرأسمالية، وبالتالي -كما أن ظاهرة القومية قد ظهرت في التاريخ الأوروبي بموازاة تكوين السوق المندمجة وإقامة السلطة المركزية لتديرها- فإنه اعتبر أيضا أن القومية في الأطراف لابد أن تكون هي الأخرى ظاهرة حديثة انتجتها الرأسمالية.

على خلاف هذه النظرة لقد أوضحت في أماكن أخرى أهمية العوامل الآتية:

١- تعدد أشكال النمط الخراجي السائد على صعيد الإنسانية بكليتها قبل الرأسمالية، وتواجد أشكال «مكتملة» تتسم بمركزية السلطة في بعض الحالات (مصر والصين مثلا) أو ربط الأقاليم المكونة للمجتمع المعنى رابطة متينة بواسطة علاقات تبادل تجاري كثيفة في حالات أخرى (مثل العالم العربي- التركي- الإيراني الإسلامي).

٢- تواجد- في هذه الظروف- ظاهرة القومية السابقة على الرأسمالية في فرضية مركزة سلطوية متينة ترافقها إعادة توزيع على صعيد الدولة المعنية بشكل منظم وحاسم،(وهي حالة مصر والصين والعالم الإسلامي في بعض مراحل تاريخه)،أو غياب تبلور ظاهرة القومية في فرضية تفتت النظم السياسية وتخلف آليات مركزة الفائض(حالة أفريقيا جنوب الصحراء).

٣- أهمية البعد الثقافي الذي حدد سمات موحدة على صعيد المناطق الثقافية- الدينية الكبرى التي تقاسمت الحضارات بينها واستمرار عمل هذا العامل في مجال أيديولوجيا الأطراف التي لم تمر بتجربة القطيعة على نمط ما حدث في أوروبا بدءا من عصر النهضة ونشر فلسفة الأنوار.

كانت إذن معضلة التركيب الناشيء عن تفاعل هذه العوامل المتباينة تفوق فعلا قدرات أدوات التحليل التي تم صنعها على أساس التجربة الأوروبية دون غيرها.

فالأممية الثانية- أول تعبير للفكر الاشتراكي على صعيد الغرب المتقدم بجمعه- اكتفت في هذا المجال بما ورثه الفكر الأوروبي الديمقراطي عن فلسفة

الأنوار، دون إضافة إليها تذكر وبالتالى شارك الفكر الاشتراكى أوهام الأيديولوجيا البورجوازية، أوهام مفادها أن التوسع الرأسمالى العالمى لابد أن يلغى تدريجيا الخصوصيات الموروثة من تباين الماضى. وعلى هذا الأساس منحت مشروعية تاريخية للاستعمار صاحب دور تقدمى موضوعيا. فكان الفكر الاشتراكى السائد قد تجاهل ما يبدو لى السمة الأساسية فى التوسع الرأسمالى ألا وهى طابعه المبتور والاستقطابى المحيث له،كما سبق أن رأينا.

أما الأممية الثالثة- التى تكونت فى أعقاب الثورة الروسية- فقد حاولت فعلا أن تصحح نظرتها لدور الرأسمالية التاريخى وتحديد حدود هذا الدور، إذ وضعت النضال ضد الاستعمار في قلب استراتيجيتها فهى تمثل إذن نقطة انطلاق الانعتاق من انحراف الفكر الأوروبى التمركز .وينبغى أن لاننسى ذلك عندما نتناول موضوع تقييم تاريخ الأممية الثالثة وكشف أخطائها وبيان حدودها التاريخية. فمهما كانت أخطاؤها إلا أنها زرعت البذور فأتاحت تبلور استراتيجيات تحرير فعالة.

كانت حركات التحرر الوطنى فى الأطراف مضطرة إلي أن تأخذ فى الاعتبار أهمية فعل عوامل اجتماعية غير التضاد الطبقى الأساسى الذى يميز الرأسمالية، أى الصراع بين البورجوازية والبروليتاريا. ومهما كانت أخطاؤها فى إدراك مختلف أبعاد الواقع الخاص بها، إلا أنها لم تستطع أيضا أن تكتفى بخطاب «قومى» شمولى مفاده أن العالم ينحصر في «قوميات» استعمارية وقوميات خاضعة لتسلط الأولى، بالرغم من أن مثل هذا الخطاب المبسط قد وظف فعلا من قبل بعض عناصر الحركة.

فى مجال المسالة القومية اتخذت حركات التحرر الوطنى موقفا مبدئيا مفاده الدعوة إلى «وحدة الشعب» فى إطار الحدود السياسية. للقطر» الذى تعمل فيه، باعتبار أن هذه الوحدة تمثل ركنا أساسيا ضروريا للتحرر. لا أشك فى سلامة هذا المبدأ وفعاليته. كذلك لاخلاف حول دعوة إقامة- أو إعادة إقامة- دولة مستقلة -كبيرة أو صغيرة- قديمة الأصول أو مستحدثة- وتجاوز آفاق الاثنيات والملل والفروق اللغوية وجميع أسباب التنوع، نظرا لأن استراتيجيا الاستعمار هى بالتحديد توظيف هذا التنوع من أجل تقسيم جبهة التحرير.

على أن المفاهيم التى عبأتها حركات التحرير من أجل إضفاء مشروعية على

الوحدة المطلوبة قد اختلفت بحسب الظروف الملموسة والمصالح، فاليمين المحافظ ركز على «الوطن» وو«حدته» المزعومة أو الحقيقية وأهمل- بل أنكر أحيانا- التنوع الإثني واللغوى والدينى فى تشكيلة الوطن هذا.

كذلك فإن القوى السلفية- التى ظلت دائما موجودة فى قلب جميع مجتمعات الأطراف- قد اعتمدت على عناصر ثقافية أو شبه ثقافية ودينية، صحيحة كانت أم وهمية وضبابية، لتدعو إلى إحياء القواعد التى تستدرج مشروعيتها منها، مثل الجماعة الإسلامية أو الهندوكية على سبيل المثال. وبما أن عددا من هذه الأوطان قد تكونت فى إطار حدود سياسية مصطنعة فرضها الاستعمار، فإن «القومية» الجديدة المزعومة لم تكن متجانسة تجانسا إثنيا أو لغويا إلا نادرا فالقومية الجديدة ظلت تكتل شعوب وأقسام شعوب مختلفة الأصول التاريخية . لا أرى مانعا في الدعوة إلى إقامة دولة موحدة بالرغم من هذه الفروقات.على شرط أن تكون الدعوة صادقة فتعترف بالتنوع ولاتنكره، في هذا الإطار الأيديولوجى يمكن تصور تواجد مواز لمستويات مختلفة لشعور الانتماء. على سبيل المثال يمكن تصور تواجد الشعور بالانتماء إلي «الوطن السينغالى» من جانب وبالانتماء إلى الحضارة (أو الاثنية) الولوف أو المندنجو من الجانب الآخر، دون أن يكون ذلك مصدر قلق وتناقض مدمر.

كانت الأيديولوجيات اليمينية في حركات التحرير تميل تلقائيا إلى التحمس بالنظريات الضبابية حول القومية، تلك النظريات التى انتشرت في بلدان أوروبا خارج منطقة نفوذ فلسفة الأنوار.

سأضرب مثلا صارخا فى رأيى هو مثل «القوميون العرب». هل يقف القوميون العرب على يسار أو يمين الحركة؟ ثمة التباس بارز فى هذا الشأن. فهم واقفون على يسار الحركة بلا شك إذا اخذنا بالمعيار السياسى. فالبرجوازيات المحلية «الليبرالية» التى تكونت فى الأطر القطرية لم تتطلع إلى الوحدة العربية كعنصر ضرورى من أجل إنجاز تحرير شامل وحقيقى. وإذا كانت هذه البرجوازيات قد انخرطت فى إطار التوسع الرأسمالى العالمى الذى يسيطر الاستعمار عليه، فرضيت بوضع كومبرادورى في هذا الإطار. وظهر القوميون كحركة رفض هذا التسليم ودفع مشروع الوحدة على صعيد «الوطن العربى» وهي دعوة تقدمية بمعنى أنها على قدر تحد العولمة. لذلك اعتبر أن القوميين وقفوا سياسيا على يسار الحركة. ولكن إذا نظرنا إلى المفهوم الذى قدموه من أجل إضفاء

مشروعية على الوحدة العربية لاتضح ضبابية خطابهم. فبدلا من اعتبار مشروع الوحدة على أنه مشروع مستقبلى تفرضه تحديات العصر، نظر القوميون إلى العروبة» على أنها تكاد تكون ظاهرة «طبيعية»- فالعروبة تسيل فى العروق كالدم! هذا المفهوم البيولوجى للعروبة متماثل تماما للمفهوم الألمانى العرقى «للحرمنة» فهو مفهوم يمينى لا يمت بصلة إلي المفهوم الديمقراطى للأمة كناتج إرادة مشتركة رشيدة وحرة(«للنقد الاجتماعى») أركز هنا على هذا العنصر الإرادوى، دون إنكار أن مشروع وحدة الوطن العربى يستطيع أن يوظف لصالحه عناصر موجودة فعلا فى المجتمع وموروثة. من الماضى. أقصد بذلك أن تواجد هذه العناصر لاينتج الوحدة فى غياب إرادة قائمة على مقتضيات العصر. لاشك أن المضمون الرجعى لطابع مفهوم القومية المعنى هنا قد أدى إلى نتائج سلبية فى الممارسة. فبدلا من اعتبار ضرورة انجاز الوحدة من خلال نضال ديمقراطى- وهو شرط اقتناع الشعب بإيجابية المشروع- شجعت ضبابية مفهوم العروبة وهم احتمال انجاز الوحدة بالقوة» وإعطاء مشروعية لاستخدام العنف. ذلك لأن العنف هنا- فى هذا المنظور للعروبة- لايعدو كونه مجرد تجل عن «إرادة كامنة» فإذا اعتبرت العروبة صفة «طبيعية» لادى هذا المنهج منطقيا أيضا إلى اعتبار عناصر أخرى تدعم الوحدة المطلوبة من مكونات «العروبة». هكذا انزلق الخطاب القومى فى اتجاه الخطاب الأسلاموى القائل «أن «الإسلام عنصر لايمكن أن يفصل عن العروبة» أتصور أن الخطاب الإسلاموى فى إيران أو تركيا أو باكستان مضطر إلى أن يستخدم تعبيرات أخرى!.

ليس الشعب العربى هو المأرب الوحيد لخطابات قومية ضبابية فهو شأن العديد من شعوب العالم الثالث، لسبب مشترك ألا وهو غياب تأثير فلسفة الأنوار فى جوهر تكوينها الفكرى، فخطاب «الزنجية» فى أفريقيا لايختلف فى المنهج عن خطاب «العروبة الطبيعية» .

على أن خطاب القومية فى حركات التحرير لم ينحصر على المفهوم الضبابى المذكور هنا. فيسار الحركة، ولاسيما الأجنحة التى تأثرت بالشيوعية، استلهم بمبادىء فلسفة الأنوار، ضمنا على الأقل فأشاد هذا اليسار بروح الديمقراطية فى تناول مشاكل الفروقات الإثنية واللغوية والدينية، وطرح مفهوم وطنية يتخطى الاختلافات ويجمع الشعب فى جبهة موحدة بالرغم من هذه

الفروقات.

لم يكن شعار الوحدة التى تتخطى الذاتيات الخاصة مجرد شعار خطابى خاو من مضمون، بل صار في كثير من الحالات ممارسة تقدمية فعلية لدرجة أن في هذه الحالات العديدة أصبحت الطبقة الحاكمة نفسها متعدية الإثنية، تجمع في صفوفها عناصر من أصول متباينة دون خجل وتردد. هذا كان الوضع السائد فى الهند وفى أفريقيا بشكل عام ثم دخلت نظم العالم الثالث فى مرحلة أزمة عميقة ذات الأبعاد المتنوعة خلال عقدى السبعينات والثمانينات.. وقد رافقت هذه الأزمة انهيارات فى المجال الفكرى وفى الممارسات السياسية. وتراجع مفهوم الوطنية المتعدية للفروقات.

يرجع انهيار مفهوم الوطنية التقدمية إلى تآكل المشروع البورجوازى الوطنى نفسه، هذا المشروع الذي ساد خلال المرحلة التى اسميتها مرحلة «باوندنج» (نسبة إلى المؤتمر الذى انعقد فى هذه المدينة الأندونيسية عام ١٩٥٥، وانطلقت منه حركة عدم الانحياز). ومع انهيار هذا المشروع أخذت الإثنية الضيقة تحل محل الوطنية المنفتحة كراية لتجمع الجماهير لماذا ؟ لى أطروحة فى هذا الصدد مفادها أن الأزمة حذفت عن الوجود الفائض الذى اعتمدت نظم الحكم عليه فى تمويل النمو وما ترتب عليه من توسيع متواصل للقاعدة الشعبية التى ترقت من صفوفها عناصر صاعدة انضمت فى الطبقة الحاكمة. وكانت مشروعية النظم منوطة باستمرار هذا النمو. فالأزمة ضربت إذن مشروعية المشروع البرجوازي الوطنى لعهد باوندج ضربة فجائية قاتلة، الأمر الذى أدى بدوره إلى تفكك الطبقة الحاكمة وإنهاء وحدتها، فانهيار الحزب «الواحد» في كثير من الحالات يمثل تجليا لهذا التفكك . انقسمت إذن الطبقات الحاكمة إلى اشتات مشتتة وبحث كل فريق عن مصدر يوظفه من أجل تجديد مشروعيته. فالإثنية أو الشوفينية الضيقة أو الاستغلال السياسى للدين تمثل تلك الأدوات السهلة المنال والتى يمكن تعبئتها فورا. والأمثلة عديدة عن هذه الردة بأشكالها سواء أكان ذلك فى العالم الثالث (في الهند وأفريقيا والعالم العربى والإسلامى) أم في شرق أوروبا.

أطروحتى في هذا المجال هى إذن أن إنعاش هذه «الذاتيات» ليس ناتجا «طبيعيا» يفرض نفسه فرضا بل هو ناتج استراتيجيات عبأتها بتعمد الطبقات الحاكمة المنعصرة بسبب الأزمة. فليس من الحقيقى أن هذه الذاتيات تكون الجانب الجوهرى فى واقع المجتمعات، وأن الممارسات السلطوية خلال مرحلة مد الحركة

السلطوية خلال مرحلة مد الحركة الوطنية كانت قد حاولت أن تخنقها، فانفجرت من تلقاء نفسها عندما تراخى القمع.

هذه الصورة للعلاقة بين العام (الوطنى) والخاص (تلك الذاتيات) هى فى رأيى صورة مبسطة ، بل كاذبة إلى حد كبير فى حالات عديدة «فالذاتيات» الخاصة هى الأخرى ظواهر اجتماعية قابلة للتطور والتكيف وبالتالى كان ثمة احتمال وارد أن تنخرط فى إطار مشروع ذي طابع عمومى أوسع، لو كانت الظروف قد سمحت بتواصل الحركة وتقدمها.

٧ خلاصة استنتاجاتى في موضوع القومية تعود مرة أخرى إلى مشكلة العولمة الرأسمالية.

لقد تآكل بالتدريج النظام العالمى الذى ساد بعد الحرب العالمية الثانية حتى انهار تماما، نتيجة فعل العولمة التى استمرت في التعمق خلال المرحلة. على أن هذا الانهيار لم يهيىء من نفسه شروط تجاوز التناقض الأساسى للرأسمالية ، فيظل الاستقطاب محايثا لها، وبالتالى فإن التحدى الحقيقى الذى تتصدى الإنسانية له هو: كيف القضاء على الآثار المدمرة لهذا الاستقطاب؟. أو بمعنى آخر كيف يمكن تخطى الآفاق المحدودة للعالمية المبتورة التى أنشأتها الرأسمالية وماهى وسائل دفع التقدم إلى الأمام حتى تكتمل فعلا العالمية. أن مواجهة هذا التحدى تمس بالضرورة مسألة القومية، فهى أحد الأماكن الهامة الذي ينعكس فيه التناقض بين العمومى والخصوصى فينبغى إذن تطوير مفهوم القومية فى اتجاه ديمقراطى وإنسانى من أجل إنجاز التوفيق المناسب بين العام والخاص. وقد أنشأت فلسفة الأنوار التفكير والعمل فى هذا الاتجاه ثم دفعت الاشتراكية الحركة دفعا ملحوظا إلى الأمام. والآن علينا أن نواصل المسيرة فنحقق تقدما إضافيا لكى تتكيف إجاباتنا مع مقتضيات العصر.

على أن الأزمة العميقة الى تمر الشعوب من عبرها في أعقاب انهيار النظام القديم ينتج فورا الحيرة السلبية ولاينتج تلقائيا رد فعل إيجابيا، الأمر الذى يفسر بدوره إحياء مفاهيم ضبابية حول «الذاتية» (ومنها القومية- الإثنية البيولوجية) والتقوقع الوهمى فى أطر «جماعات» عاجزة أن تواجه التحدى الحقيقى بفعالية .فينبغى أن لا نضفى مشروعية على هذه التراجعات،

على عكس ذلك من واجبنا تطوير إجابات أكثر إنسانية متعمدة على مبادىء العمومية وبالتالى أيضا أكثر فعالية فى نهاية المطاف. فإلى جانب الاعتراف بالحق فى الاختلاف لابد من تشجيع الاعتراف بالحق الموازى فى التماثل.

ستظل المسيرة طويلة حتى تحقق الأهداف المرسومة هنا .وبالتالى فإن تحديد المراحل الاستراتيجية للحركة أمر يستحق أن يكون محور النقاش ويبدو لى فى هذا المضمار أن تحدى العولمة الجديدة يفرض الآن تخطى آفاق الدولة الوطنية والتطلع إلى بناء تكتلات إقليمية واسعة، الأمر الذى يفرض بدوره تحديد تصوراتنا للوسائل التى من شأنها أن تنجز التوفيق بين الخاص(الوطنى) القديم الذى يظل حيا، والعام الناشىء (الاقليمى والعالمى).

نداء من المثقفين فى مصر الى الضمير الإنسانى

يعلن المثقفون فى مصر موقفهم المبدئى مع أشقائهم وزملائهم من المثقفين والمبدعين العراقيين الذين يتساقطون كل يوم بسبب الحصار الاقتصادى ومنع الدواء والغذاء عنهم وعن شعبهم أطفالا ونساءً وشيوخاً، ويعلنون تضامنهم مع الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة الرائدة التى اسهمت فى المسيرة الإبداعية للشعر العربى والتى تعانى الآن من مرض عضال ومن نقص الأدوية فى العراق، ويطالب المثقفون فى مصر جميع المؤسسات الشعبية والإقليمية والعالمية بالوقوف ضد الحصار اللاإنسانى وذلك بالعمل المباشر الدءوب لإطلاق أرصدة الشعب العراقى المجمدة فى بنوك العالم وإرسال المعونات الإنسانية الفورية من أدوية وأغذية ومستلزمات طبية عن طريق الهلال الأحمر والصليب الأحمر والمنظمات الإنسانية.

وقع على هذا البيان مئات المثقفين المصريين

الملف

لطيفة الزيات :
من الضرورة إلى الحرية

شهادة : لطيفة الزيات/«أوراق شخصية» نموذجا للصيرورة الذاتية : فريال غزول/ رؤى على السُلم الموسيقىّ: فوزية مهران/«بيع وشرا» بين الكشف والتنبؤ: فريدة النقاش/«الباب المفتوح»وأشواق الحرية : كمال رمزى/ حوار شامل مع لطيفة الزيات : أمينة رشيد، رضوى عاشور، سيد البحراوى، اعتدال عثمان، فريدة النقاش، إعداد :مجدى حسنين/سيرة علمية موجزة.

شهادة

حول كتاب:

حملة تفتيش

د.لطيفة الزيات

لكتاب حملة تفتيش، أوراق شخصية حكاية أود أن أرويهـا. في فترة احتجازي بسجن القناطر ١٩٨١، وإثر حملة تفتيش في العنبر الذي أقيم فيه ، كتبت قصة قصيرة بعنوان حملة تفتيش ، وهي القصة التي ترد في نهاية الكتاب ، وكخاتمة له، ويستمد منها الكتاب، عنوانه الرئيسي.

وفي هذه القصة تجري عملية التفتيش على مستويين ، مستوى مادي يشير إلى حملة تفتيش واقعية تجريها إدارة السجن، ومستوى معنوي يشير إلي غوص الراوية في أعماق ماضيها واستدعاء فترات متباينة من فترات عمرها بدت عند بداية الحدث جزرا منعزلة بعضها عن البعض ومتضاربة بعضها والبعض . والحدث الخارجي أي حملة التفتيش المادية هو بالطبع الذي يستدعي الحدث الداخلي، والتفاعل فيما بينهما تفاعل دائب.

ومن خلال التفاعل بين المستويين المادي والمعنوي لحملة التفتيش المزدوجة

البعد، تتصالح فترات العمر التى تبدو فى البداية متضاربة ومتناقضة، وتنتظم وهى تندرج فى كل مقبول ومفهوم يجعل الراوية تشعر بعد نهاية الحدث بنوع من التحقق والتكامل. وتختم الراوية قصة حملة تفتيش قائلة: استطيع الآن ان انظم أوراقى التى رقدت مخلوطة فى مخابئها السرية. وتكون أوراق العمر قد انتظمت فعلا. والخاتمة بالطبع تستمد أهميتها فى القصة القصيرة من حيث أنها تلقى الضوء على الحدث القصصى مكتملا الخارجى منه والداخلى على السواء، واستخدام الفعل الماضى فى كلمة رقدت يشير إلى متغيرات حدثت ما بين البداية والنهاية متغيرات أدت الى انتظام أوراق العمر بعد انقسام ففى بداية قصة حملة تفتيش تشير. الراوية إلى عجزها عن تنظيم اوراقها التى ترقد مخلوطة فى مخابئها السرية، ولكن شيئا ما فى التجربة النفسية التى تمر بها الراوية أثناء حملة التفتيش المادية قد أحدث تغيرا أكسب الراوية القدرة التى انعدمت فى بداية الحدث القصصى على تنظيم اوراقها التى تخرج إبان الحدث من إطار السرية إلى اطار العلنية ولا تبقى كما كانت مخلوطة فى مخابئها السرية ، بل تندرج كما لم تندرج من قبل فى كل مفهوم ومقبول.

ونحن نجد أنفسنا فى هذه القصة إزاء صراع على أكثر من مستوى يتأزم ويلاقى فى النهاية الحل، وأوراق تنتظم بعد حالة من عدم الانتظام ، والأوراق تكتسب فى القصة صفة الرمزية لا كمجرد اوراق شخصية بل كمراحل من العمر تتلاقى وتندرج أخيرا فى كل مفهوم ، وتشكل قصة حملة تفتيش أهمية خاصة بالنسبة لى من حيث تمسك بصراع رئيسى فى حياتى ، وتسجل انفراج هذا الصراع انفراجا يدعو الى التصالح مع الذات.

وبعد خروجى من السجن قرأت هذه القصة على كل من الدكتورة رضوى عاشور وأمينة رشيد، وكان رد الفعل مشجعا، وأضافت رضوى قائلة : إما أن تستكملى القصة وإما أن تنشريها على ما هى عليه ، ولم يمر علىَّ قول رضوى العابر مرورا عابرا من حيث مس شعورا كنت اشعره فعلا. وتركت القصة لسنوات دون ان انشرها بعد ان استقر فى اعتقادى تدريجيا انها تطالب بالاستكمال من حيث هى أقرب ما تكون إلى نهاية عمل دون الخلفية والتبرير الذى يجعل هذه الاشارات اشارات دالة ، والقصة تنطوى على صراع عمرى الرئيسى الذى تندرج فى إطاره الاحداث الرئيسية فى حياتى سواء الخاص منها أو العام ، كما تنطوى القصة على حل لهذا الصراع الرئيسى اقتضانى على مستوى الحياة قدرة هائلة على مواجهة الذات بكل سلبياتها ونواقصها، وقدرة هائلة على التجاوز والاستمرار من خلال هذه المواجهة.

وفى حديث لاحق مع امينة رشيد قلت انى كتبت عدة كتابات ذاتية فى أكثر من مناسبة وفى أكثر من اتجاه على فترات زمانية متباعدة ، واقترحت أمينة المزج بين هذه الكتابات الذاتية ، وبدا لى اقتراح امينة رائعا ومثيرا ، وإن كان صعبا إن لم يكن مستحيل التنفيذ . ولكن الاقتراح بقى راسخا فى أعماقى ، معلقا على إمكانية توافر وحدة فى المادة المكتوبة فى أوراقى الشخصية وإمكانية إندراجها فى شكل فنى يقول أكثر مما تقوله جماع الاحداث والكلمات ، إذ أن حسى بالشكل الفنى للكتابة حس يبلغ درجة الهوس ، هذا رغم إدراكى ان نشر مادة ذاتية ما لا يتطلب وحدة فى هذه المادة ولا مسرحة الحدث ، رغم ادراكى انى استطيع ان اردت ان انشر اوراقى الخاصة على ما هى عليه بترتيب زمانى . وكان هذا اقتناعا عقليا غير ان ميلى الفنى كان يعمل فى اتجاه مغاير ، اتجاه يسعى الى تحقيق شروط الرواية فى عمل ذاتى . حدث موحد ذو دلالة ، ينطوى على صراع رئيسى يتأزم وينفرج أخيرا كما انفرج فى قصة حملة تفتيش.

ولاحظت وأنا اعاود قراءة بعض اوراقى الشخصية ان عملية الكتابة فيها تنطوى على وحدةفنية تتجاوز بكثير وحدة الشخصية، وأنها فى معظمها تنطوى على نفس النمط الاسلوبى الذى تنطوى عليه قصة حملة تفتيش ، أى نمط ربط الخاص بالعام وتفاعلهما معا، ونمط التسلل من الحدث الخارجى الى الحدث الداخلى، من الظاهر الى الباطن فى حملة تفتيش دائبة ومضنية للذات بغية تجاوز قصورات هذه الذات والتصالح مع حقيقتها. ورغم تنوع هذه الاوراق الشخصية واختلاف المناسبات التى كتبت فيها والاهداف التى استهدفتها لاحظت ثانيا انها تندرج فى معظمها بطريق مباشر أو غير مباشر فى إطارصراع رئيسى فى حياتى كنت واعية به وأنا أكتبها ، وأن هذا الصراع الرئيسى هو ذات الصراع الذى يلقى الحل فى قصة حملة تفتيش ، ويتراوح هذا الصراع بين الاقدام على الحياة والعكوف عنها ، بين الانبساط الى الخارج واحتضان الحياة وبين الانطواء والتمحور على الذات بين الإقبال والإحجام ، بين الاختيارات الشخصية الحرة، واللواذ بالتواؤم مع الآخرين.

وانفرج الوضع مع خروجى بهذه الملاحظات، كانت شروط الرواية تتوافر بلا وعى فى بعض الاوراق من وحدة فنية للحدث الى صراع رئيسى يتأزم وينطوى على الانفراج . ولم يتبق سوى اكتمال خط التطور الرئيسى بإضافة الجديد الذى لم يدرج من قبل ، واعادة ترتيب الاوراق فى شكل فنى دال يقول أكثر مما تقوله جماع تفصيلاته ، واستكمال عملية الكتابة والتعديل هنا وهناك ، ونقل ما هو على مستوى اللاوعى بالشكل الفنى الكامن الى

مستوى الوعى ، وكان.

وقد الزمت نفسى والتزمت بشكل اقـــرب مـــا يكون الى شكل الرواية وبصراع رئيسى ينفرج بعد سلسلة من التعقيدات وبالعوامل المبررة والمحركة لهذا الصراع فى أوضاع العمر المختلفة على السواء ومنها وضع النشأة ، وشكل هذا الالتزام عنصر الاختيار فيما ضمنت وفيما لم اضمن ، واستبعدت من الكتاب كل ما ليس له علاقة بمفردات هذا الصراع ومبرراته ، وبقدر ما اندرج فى هذا الصـــراع وأدى الى تأزمـــه أو انفراجه ويصح هذا على فترة النشأة بمثل ما يصح على بقية فترات العمر.

وحـــررنى هذا الإلتـــزام بالشكل الروائى من الكثيـــر من مـتطلبـات السيرة الذاتية التقليدية من موضوعية ومن حفاظ على نسب الاشياء ومن ايراد للتافة والجليل ، ومن رسم للشخصيات رسما موضوعيا فى استقلال عن الرؤية الذاتية للراوية ، ومن مساحة بوح تتسع لمختلف التفاصيل التى قد تهم القارئ وقد لا تهمه.

ومع الشكل الروائى تمتعت بحرية أن أضـــمن وألا أضـــمن ، ولم أكن فى موضع الرصد لتفاصيل حياتى، بل فى موضع اختـيـار ، لما هو دال فى الإطار العـام ومـحـــمل بالمعنى،ولم أكن فى موضع تغطية لأحداث حياتى ، بل فى موضع بلورة رؤيتى للمسار العام لهذه الحياة ، ولم أكن فى موضع تسجيل ، بل فى موضع البحث عن أرضية مشتركة مع القارئ وفى موضع التغنى بالمعاناة الإنسانية والمشتركة والتجاوزالإنسانى المشترك.

كلمة ألقتها لطيفة الزيات فى جمعية الأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

«أوراق شخصية» نموذجا للصيرورة الذاتية

د. فريال جبوري غزول

إن المدهش في أعمال لطيفة الزيات الإبداعية هو أنها لا تكرر نسقها الإبداعي فلكل عمل خصوصيته ومعماريته، فبينما نجد رواية الباب المفتوح، تتميز بمعمارية الكاتدرائية في جلالها، نجد في مجموعة الشيخوخة معمارية المتاهة في تداخلها(١). أما حملة تفتيش أوراق شخصية فتتخذ من الأرشيف بنيتها ومعماريتها التراكمية(٢)، فلطيفة الزيات لا تقوم - كما جاء في مقولة بيكيت عن الأدباء - باستخدام قماش واحد يعاد تفصيله في مقاسات مختلفة، فكل عمل من أعمالها نسيج مختلف عما جاء قبله. وفي أوراق شخصية نجد شذرات من مسيرتها الذاتية، ومن تقلبات الأنا في صياغة تختلف عن السيرة المعتادة لكونها لا تقدم خط تطور حياتها مستقيماً يبدأ بالطفولة ثم يتقدم إلى فترة الشباب لينتهي بمرحلة النضوج وما بعدها. إن المراحل في هذا العمل تتداخل وتتشابك تتقدم وتتراجع، تستدير وتتقاطع لتشكل حبكة حياتية تؤكد على الصيرورة، أي على التحولات والتنقلات من حال الى حال أكثر من التزامها بتلاحق زمني ونمو مطرد، ولهذا أنزع

إلى تسميتها بالصيرورة الذاتية ، لما في المصطلح من جدلية ثاوية(٣).

وقد أدى هذا المنحى الجديد ، بالإضافة إلى منطلقات لطيفة الزيات غير التقليدية،إلى فشل بعض القراء والمعلقين في الإمساك بخيوط هذا العمل الفذ، متسائلين لماذا ابتسرت الكاتبة من هذا الجانب أو ذاك من سيرتها ، غير مدركين أنها تقدم عملاً يضيف نموذجا جديداً في تقنيات كتابة السيرة الذاتية. والأولىٰ بالنقد أن يقيم هذا العمل لا أن يحاول حشره في خانات جاهزة واختزاله الى وثيقة اعتراف أو مصدر إعلام(٤) . إن التغير سمة السير إلا ان خصوصية التحولات في أوراق شخصية هي تشكلها بين قطبي الموت والحياة،،العدم والوجود،التوقع والتحقق،الانكماش والانطلاق،ولهذا فهي تندرج تحت السير الذاتية ذات البعد الفلسفي والتأملي،(٥) وتستحق صيغة الصيرورة بكل تداعياتها الوجودية.

إن مسألة صراع العدم والوجود ودور السرد في مقاومة الموت يطالعنا منذ الفقرة الأولى في العمل،مستدعياً بالضرورة تلك المرأة الأسطورية شهرزاد التي انتزعت الحياة من براثن الموت عبر السرد. تقول لطيفة الزيات في مطلع عملها:

«في الغرفة المجاورة يحتضر أخي عبد الفتاح ، لا يعرف انه يحتضر .ولا احدٌ سواي في البيت يعرف. منحه الطبيب فسحة من العمر من ثلاثة الى ستة أشهر ، ما بين فترات التمريض، وصناعة البسمات والدعابات، وتزوير الروشتات حتى لا يعرف أخي بطبيعة مرضه، وبحقيقة انه يحتضر ، أجلس لأكتب ، أدفع الموت عني فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال . يموت أخي في مايو ١٩٧٣، وتتوقف مع موته سيرتي الذاتية ، وفيما يلي ما كتبت في هذه الفترة»(أوراق، ص٦).

تصبح الكتابة عن الحياة هي في ذاتها فعل مقاومة للموت ومساومة مع الديمومة ، وبقدر ما كان تمريضها لأخيها المحتضر يفرض عليها إخفاء الحقيقة، بقدر ما كانت كتابتها بوحاً وإفضاء بالحقيقة.

١ معمارية السيرة

تكتب لطيفة الزيات سيرتها بشكل دفقات أو شذرات من هنا وهناك . ومن الجدير بالذكر أنها لا تبدأ بالأحداث مباشرة وإنما بمحاولاتها السابقة في كتابة سيرتها او تفريغها في رواية او

قصة ، ولهذا نجد في عملها مجموعة من محاولات الكتابة: سيرة الذات التى بدأتها عند تمريض أخيها في مارس ١٩٧٣، مشروع رواية ، كتاب بعنوان في سجن النساء، رواية غير مكتملة بعنوان معّدل الى الرحلة، وكتابات كتبت في سجن القناطر ،ولو جمعنا زمن الكتابة لوجدنا أنه يغطى ما يقارب الثلاثين سنة (منذ تجربة السجن الأولى الى تجربة السجن الأخيرة) ، ولكنها كلها كتابات لم تر النور . قامت لطيفة الزيات باستخدام هذه الكتابات على ما فيها من اختلافات بينة لأنها تمثل مراحل مختلفة من حياتها ، وبالتالى من اسلوبها، فهى إذن سيرة تعتمد على سير مجهضة وغير مكتملة، تقوم صاحبتها بترتيبها ترتيباً يعتمد المجاورة التى تحرض القارئ على ملاحظة المفارقة والمشابهة بين هذه السير غير المكتملة ، تماماً كما يراجع الباحث مسوداته وملاحظاته ومذكراته في أرشيفه الخاص.إن حضور هذه النصوص بخاماتها المختلفة يقوم بالإفضاء لا بمراحل الحياة فحسب ،بل بمراحل الكتابة ذاتها ، فهي سيرة حياة وسيرة كتابة في أن واحد ، فلطيفة الزيات تكتب تاريخها كما تكتب تاريخ كتاباتها في هذا العمل.

ومن طبيعة الارشيف ان يكون تجميعاً لخواطر وملحوظات فهو لا يشكل وحده عضوية،بل تركيبية ،وهو لا يعتمد على الهندسة بقدر ما يعتمد على الرهافة،فالشخصية الرئيسية في العمل-على الرغم من كونها واحدة- تقدم بصور مختلفة وضمائر مختلفة فهي أحيانا تواجهنا في ضمير الأنا أو ضمير الهي،وهي أحيانا الصبية وأحيانا المرأة مما يشكل صوراً مختلفة في أرشيف خاص .وكما ننظر الى ألبوم صورنا فنجد كل هذا التباين في ملامحنا كذلك تفعل لطيفة الزيات وبكل جرأة عند الكشف عن تباين هوياتها:

«كانت المرأة في بداية زيجتها الثانية مختلفة عنها في نهايتها، وكانت في المرحلتين مختلفة عن المرأة التى دخلت سجن الحضرة ١٩٤٩، ومن الفتاة التى دخلت جامعة فؤاد الأول على استحياء في اكتوبر ١٩٤٢. ولابد أن خطا ما جمع هذه الأوجه المتعددة للمرأة الواحدة التى هى أنا ،خطا ضم هذا الشتات الى لحظة سجن القناطر ١٩٨١ في سن الثامنة والخمسين» (أوراق، ص ١٣٧)

ويتبع هذا التباين في الهويات اختلاف في أساليب السرد الموظفة في العمل، فعندما كانت لطيفة طفلة في الثلاثينات كانت جدتها تحكى لها عن

والدها عندما كان ولداً وهي تستعير أسلوب القص الشعبي وتحاكي لغة جدتها عندما تقدم الوالد في سيرتها:

«والرجال يعاملون الولد كما لو كان رجلاً، يحكون أمامه حكايات البحر والموانئ ويفتحون عينيه قبل الأوان على دنيا غير الدنيا، ونساء شقر وسمر وصفر وحمر و «بلاوي زرقاء». والولد يطلع كل ليلة مخموراً بلا خمر، يحلف انه لن يعود في الغد الى المدرسة، وأن يقلع على أول سفينة تقلع من سفن ابيه، كما فعل اخوه الاكبر من قبله وجدتي تقفل عليه الباب ليذاكر، وليفتح عليه الله بسكة السلامة ويجنبه سكة الندامة، ولكن الولد يتبخر كالدخان من الحجرة المغلقة، ولولا سقوطه جريحا مرة، وهو يتسلل على المواسير الى المندرة لما عرفت كيف يتبخر»(ص١٢).

ونجد أسلوبا بيانيا مختلفا معبأ بالعاطفة الفياضة والمحسنات البديعية والتشبيهات الغائمة، ذات الطابع الرومانسي، وذلك في مخطوط كتاب سجن النساء (المكتوب في أوائل الخمسينات) حيث تقول لطيفة الزيات مخاطبة سجانتها:

«هل أستطيع أن أنساك مثلا أنت يا حارستي وانت من بدلت وحشتي انسا، وأحلت غربتي وطناً؟وكيف انسى يا صديقتي يوم حشروني في السجن في ظل الإرهاب والبسوني ثوباً من خطورة، غريباً عليّ، وضربوا حولي غيوماً من غموض وابهام. ونسجوا حولي القصص وقالوا لك: إحذري منها، إنها تنفجر كالديناميت، وتلتهب كالنار، وتتسرب من قبضة اليد كالماء»(ص٨٥).

وفي المقابل نجد في مطلع الثمانينيات اسلوبا سردياً مختلفاً يكاد يكون حيادياً في نبرته ووثائقياً في تقريريته، حيث نجد لطيفة الزيات تكتب عن علاقة السجينة بالسجان مستخدمة ضمير الغائب لا المخاطب:

«يقف المأمور بصحبة ضابطة وسجانة في حوش العنبر منتظراً، يمهل «الإسلاميات» في العنبر فرصة ارتداء الحجاب، تفتح الضابطة الحقائب، تدس يدها في الملابس في تهذيب رجال الجمارك في تفتيش لا يسفر عادة عن شئ، وقد استوعبنا، خلال شهرين ونصف، جدلية الصراع بين السجان والمسجون» (ص ١٥٩-١٦٠).

إن لغة لطيفة الزيات معبّرة في هذه النماذج الثلاثة ولكنها تختلف في تناولها للموضوع بين استخدام المأثور الشعبي ذي القوالب المسكوكة في

النموذج الأول، واعتمادها على النبرة الرومانسية التهويمية في النموذج الثاني، وعلى حيادية الواقعية في النموذج الثالث.

وكما نجد في الأرشيف إحالات وإشارات وهوامش كذلك نجد في فصول أوراق شخصية تعليقات واستباقات وإيماءات الى ما بعدها أو ما هو خارجها. فالقسم الذي يتعامل مع حكايات الجدة نجده أيضا يشير ما قاله كولريدج عن القص والمتلقى (ص١٠) وبريخت عن المحاكاة (ص١٨) وكأنها هوامش أدخلت في المتن. كما نجد الاستدراكات والاستدعاءات والاستباقات أحياناً بين أقواس وأحيانا بين فواصل. وما يلى مثال من التداخل بين ما كان وما سيكون:

« المرأة فى مقتبل العمر تمرح فى صحراء سيدى بشر (التى لم تعد بصحراء)، تقذف بمقدمة حذائها الطوب فى الهواء وتستنهض شعوب الشرق للكفاح (يوم القى القبض عليها)، تتغنى بعودة الربيع فى المحكمة (يوم صدر الحكم، بسجن زوجها الأول لسبع سنوات) .. وصوت المرأة فى مقتبل العمر يرتفع يتغنى لطلعة صبح حر نحب فيه ونحب من جديد(حسبت ان آخر رباط انفصم بينها وبين البيت القديم وسقطت فى منتصف الطريق) ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زيجتها الثانية انها عادت الى أحضان الاب والى البيت القديم»(ص٣٣).

وهذا التشابك بين مقومات الأرشيف يخلق وحدة ذات طابع تراسلى، لا تراتبى، بحيث أننا عندما نقرأ عن أية مرحلة من حياة لطيفة الزيات نجد أصداء من مراحل اخرى.

إن عنوان العمل ذاته حملة تفتيش أوراق شخصية يحتمل تفسيرين: حملة تفتيش إدارة السجن عن اوراق شخصية بين السجينات، وعن بحث الراوية فى أوراقها الشخصية عن كينونتها. وفى كلمة للطيفة الزيات عن عملها ألقتها فى ندوة جمعية الأدب المقارن في ٩٢/١١/٢٢ فى جامعة القاهرة (الكلمة ضمن هذا الملف) قالت:

«تجرى عملية التفتيش على مستويين، مستوى مادى يشير الى حملة تفتيش تقوم بها ادارة السجن فى العنبر الذى سجنت فيه، ومستوى معنوى يشير الى غوص الراوية فى أعماق ماضيها واستدعاء فترات من عمرها، بدت عند بداية الحدث القصصى جزراً منعزلة بعضها عن البعض، ومتضاربة بعضها والبعض. والحدث الخارجى أى عملية التفتيش المادية هو

بالطبع الذى يستدعى الحدث الداخلى»(٦).

هذا البحث المضنى عن نسق يجمع الشتات ويلم البقايا ويربط الجزر المنعزلة ويصالح بين الاضداد تقوم به لطيفة الزيات كما يقوم الباحث بكتابة اطروحة مستقاة من نصوص منتخبة ومسودات متعددة.

وهكذا نجد فى سيرة لطيفة الزيات معمارية الأرشيف وآليات البحث الاكاديمى موظفة لغرض عمل فنى ذى طابع روائى، فالأرشيف يصبح مفتاحاً ومجازاً لإدراك السيرة الزياتية. ويحق الآن لنا ان نتساءل ما هى رسالة هذا التفتيش أو البحث فى أرشيف الذات؟

٢ فلسفة الكينونة

تتناوب راوية أوراق شخصية حالتان رئيسيتان، الحركى أو النسبى من جهة بكل ما يمليه من تغير وتبدل، ومن جهة ثانية السكونى أو المطلق بكل ما يستدعيه من ثبوت وجمود. ومعهما تتجاوب رغبتان متصارعتان: رغبة فى الحياة بكل تحولاتها وتعثراتها ورفض لهذه الرغبة لما فيها من إشكاليات وصدامات. وبهذا يكون عند الراوية نزوع نحو الحياة بكل صراعاتها ونزوع مقابل نحو المطلق الذى تحل فى فضائه كل التناقضات. وهذا ما يجعل الراوية التى تطرح من خلال قصصها ذاتها، وتشرّح عبر اسلوبها نفسها تكشف سيرتها فى رغبتين: رغبة الكينونة ورغبة الانعتاق من الكينونة، فتقول لطيفة الزيات:

«وكان الحب الكبير بالنسبة لى يتساوى والرغبة فى التوحد مع مطلق من المطلقات، كان يساوى الرغبة المحرقة فى الضياع فى الآخر، فى التواجد من خلال الآخر، فى فقد الهوية، فى فقد الأنا وهوية الأنا والتحرر من جسد الأنا والتوحد مع الآخر، فى السعى الى ما هو مطلق أبدى فى عالم يقوم على النسبية وينطوى على تصورات التغير الدائب، وفى الغضب الطفولى الجنونى حيث لا يتحقق المستحيل وفى السعى الجنونى الى تحقيقه. وكان سعيى الى إملاء الديمومة على علاقات انسانية شمتها التغير سعيا مجنونا إلى إملاء ما هو مطلق على عالم يتسم بالنسبية.

أدرك الآن أنى سعيت العمر لما هو مطلق، وأن المطلق قرين الموت، فلا ديمومة ولا ثبات فى حياة شيمتها التغير الدائب، أدرك الان أن حبى كان ضياعا فى الآخر وأن جريمتى لا تغتفر لانى فعلت، فما جريمة أفدح من جريمة

واد الذات» .(ص ٥٤-٥٥).

الإشكالية الحقيقية إذن في سيرة لطيفة الزيات هي: كيف تكسر عزلة الذات دون ان تتكسر الذات ، كيف تتواصل مع الاخر دون أن تتلاشى فيه؟. وهذه المعادلة الصعبة حيث تتواشج الأنا مع الآخر دون أن تُلغى ، مسالة يعاني منها كل مقهور، فرداً أو جماعة، سواء كان القهر من منطلق تراتب أجيال أو ثقافات أو طبقات أو هويات، ولهذا فسيرة لطيفة الزيات ليست سيرتها فقط بل نموذج لسيرة مقهور يحاول أن يشكل ذاته تشكيلا سوياً ، متراوحاً بين النجاح والفشل.

فطموح لطيفة الزيات باعتبارها راوية هو تقديم هذه الإشكالية متعرية من الأقنعة والتبريرات ، وطموح لطيفة الزيات باعتبارها شخصية في السيرة هو تحقيق الاندماج بين الذات والجماعة، بين الجزء والكل دون تضحية الأول للثاني، دون قمع الفرد من أجل المجتمع ، دون محو المتعة من أجل القضية. فهنا البحث عن صيغة تتيح للكيانين الفردي والجمعي تحققهما، يوازيه بحث الراوية عن صياغة تتيح للتجربة الذاتية أن تتمثل مسيرة جماعية وإن كانت تسرد حياة خاصة.

ونجد في تصويرها الحدث من طفولتها في روضة أطفال المنصورة مثلاً لذلك:

«التفت إلى ولد ممتلئ عاري الساقين في البنطون القصير .. وأنا اقف معزولة ومنزوية خارج الحلقة ولابد اني وجهت اليه بعيني ، وبكل كياني، نداء صامتاً ملحاً ومستميتاً، كهذا النداء الذي يوجهه الغريق وهو يقب بوجهه لحظة على سطح الماء، فقد عاود الولد الالتفات إليَّ من جديد وفجاة، وجدته يسحبني من يدي الى داخل الحلقة وهو لم يزل يتغنى بالمقطع الموسيقي الذي يكمله الجميع ، وأسلمت يدي الأخرى إلى البنت المجاورة. وانكسرت عزلتي، وتحقق ما أردت دائما وما زلت أريد : أن أصبح جزءا من الكل، وانطلقت منتشية أغني بأعلى صوتي مع الكل اغنية الكل» (ص٤٥-٤٦).

هنا يصبح الفرد عنصراً في سيمفونية، له دوره الفردي ولكنه مرتبط بالآخرين، ينسق معهم ليطلع بنتيجة جماعية لا تلغي دور العازف الفردي أو المغني الفردي ، كما أن تواصل الفرد يتم في هذه الحالة من خلال تماس بفرد أخر، الولد المجاور والبنت المجاورة، فالانخراط في الجماعة يأتي عن طريق تماسك الافراد بعضهم ببعض ولا يقفز من الأنا إلى الكل إلا عبر الاخر أو

الرفيق . ومن هنا تصبح مسألة الرفيق أخاً أو زوجاً حيوية لأنها الوسيط بين الأفراد كذرات منفصلة والكل كتركيب مجرد.

إن علاقة الرفيق الأخ متوازنة ومثمرة فى سيرة الزيات ، فهناك علاقة ود وتفهم ، مع كل من الأخوين عبد الفتاح ومحمد ، ومع زوج الأخت محمد ، أما الرفيق الزوج فالعلاقة تفتقد التوازن المنشود، حيث يُضحى بمتطلبات الأنا العينية من أجل متطلبات الكل المجردة فى الزيجة الأولى، وفى الزيجة الثانية تعُكس الكفتان فتُبعد الكل المجردة من أجل الذات العينية، وفى مفارقة لاذعة تكشف لطيفة الزيات كيف أن الزيجة الثانية فشلت على صعيدين: على صعيد الكل وعلى صعيد الذات، بينما فشلت الزيجة الأولى على صعيد الذات ، الفشل الأول أدى إلى فشل ثان ومضاعف، أى ان محاولة تعويض الفشل الأول أدى إلى فشل مركب.

ويجدر هنا أن نؤكد على أن لطيفة الزيات لا تقدم فشلها هذا باعتباره مأساة ، بل باعتباره تعثراً. صحيح أنه أدى إلى شلل فى حياتها استمر طويلاً وكان فادحاً ، إلا ان العبرة أنها خرجت من تلك الحال عندما أعاد تاريخها نفسه وكررت تجربة السجن فى عام ١٩٨١. هنا التكرار فى التاريخ ، على عكس ما قال ماركس لا يتحول من مأساة إلى كوميديا(٧)، بل من التعثر إلى التوازن. والتوازن هنا قد لا يصل الى التجاوز ولكنه يصل إلى الوعى بعناصر الأنا وعلاقتها بالكل.

إن أوراق شخصية عمل مفتوح ، لا لأنه يحتمل تأويلات مختلفة كما فى تعريف إمبرتو إيكو للعمل المفتوح ، بل لأنه يراجع الذات ويعيد ترتيب الأوراق المختلطة مميزاً بين الأصيل والمتوهم ، يبتعد عن تبرير الذات كما يبتعد عن جلد الذات، يكسر تغييب الذات كما يكسر اسطورة الذات، ويفتح المسيرة بكل تعرجاتها وتضاريسها للقارئ ليرى بنفسه هوية فى خضم التشكيل ومعترك الحياة، تفرض عليه مراجعة ذاتية مماثلة. إن التماهى الذى يشعر به القارئ نحو الشخصية وهى تسرد مقاطع من حياتها لا يدفع إلى السؤال: ماذا كنت؟ بل الى السؤال: كيف أكون؟ فهو عمل منفتح على الحاضر بتقنياته واستراتيجياته فالماضى هنا موظف لسبر أغوار حاضر الذات وحصيلة التجارب ، فهو أشبه ما يكون ببوصلة تحدد موقعنا وتعيننا فى التوجه مستقبلا، أكثر منها بكاء على أطلال الذات أو تدعيماً لموقف إيديولوجى.

ما الدرس الجماعي الذى نتعلمه من سيرة شخصية؟ ما يحضرنى فى هذا السياق وفى إطار ظروفنا الراهنة وزمننا الردئ وتكرار استعمارنا بشكل آخر واندراجنا فى تبعية جديدة تفوق التبعية القديمة التى سعت حركة التحرير الوطنى إلى التخلص منها، تحضرنى مسألة حيوية ألا وهى كيف نواجه تعددية التناقضات وجبهات المواجهة ؟ فالمعارك كثيرة من معركة التوعية ضد التجهيل وقضية الديمقراطية ضد الشمولية، وقضية الوطن ضد الامبريالية الزاحفة والصهيونية السافرة، وقضية المرأة فى عالم ذكورى يستهين بها.. الخ .. أيهم أولى بالاهتمام الآن وهنا؟

هناك وجهة نظر أسس لها ماوتسى تونغ فى مقالته الشهيرة «فى التناقض» (١٩٣٧)، وصاغها بشوب فرنسى ونظرى المفكر الفرنسى لوى ألتوسير في كتابه من أجل ماركس تدعو الى تراتب التناقضات أى تراتب الجبهات فتهمش جبهة لحساب إبراز جبهه أخرى حسب الظروف ومقتضيات المرحلة(٨)، وقد عانى العالم الثالث كثيرا من هذا المنظور الذى تبنته الطليعة بذهنيتها الذكورية والسلطوية، فجعلت مسألة الديمقراطية ثانوية بالنسبة للتحرر على سبيل المثال. وما زالت هناك اصوات تنادى بالاهتمام بالأولويات وإزاحة أو تأجيل ما يبدو لها فرعياً على الرغم من أن هذه الطريقة فى المواجهة قد أدت الى نخبوية وشللية المؤسسات والأجهزة بما فى ذلك الحكومية منها والمعارضة.

إن حيوية قضية نصف المجتمع لا تعنى إطلاقا استقلالية هذه القضية عن قضايا التحرر الوطنى والصراع الحضارى والتكافل الاجتماعى، فهى بالضرورة تصب فيها. ونمو قضية لا يمكن أن يكون على حساب قضية أخرى، كما أنه لا يتم بشكل صحيح إذا كان هناك تفاوت مخل بالكل.

إن سيرة لطيفة الزيات تقدم نمطاً من التحقق المتفاوت، حيث قمعت المرأة حبها الأول فى الجامعة وعواطفها الانثوية من اجل زيجة سياسية، إن صح التعبير:

«وقد أختارت أن تتزوج بزميل لها دون الرجل الذى أحبت فى بداية دراستها الجامعية، لأن من شأن هذا الزواج الأخير أن يحرمها من العمل السياسى الذى امنت بضرورته»(ص١٤٧)

وهذا الخلل أدى بدوره إلى تعويض ضاعف من الخلل الأول، مما يشير إلى أن

الإنسان لايمكن ان يتحقق باعتباره مناضلا فقط كما في الزيجة الأولى، كما لا يتحقق بالنجاح المهنى، فقط كما في الزيجة الثانية.

وإن كان في سيرة لطيفة الزيات عبرة فهي ضرورة الصيرورة على مستويات متعددة ومتكافئة ومتكاملة، وما يصح على فرد ينطبق على الجماعة.

٣ جماليات الصيرورة

من الممكن أن نقرأ أوراق شخصية باعتبارها صفحة من تاريخ نضالى يكشف عن بطانته وعن الجانب الشخصى والداخلى لشخصية عامة، كما يمكننا ان نقرأ أوراق شخصية باعتبارها عملافنياً، يقدم شهادة من خلال تشكيل روائى، والعنصر الروائى هنا لا يعنى التخييلى بل الجمالى، فنحن نجد فى هذا العمل ما نجده فى كثير من سير الادباء: صياغة فنية لوقائع حياة.

نجد فى هذا العمل موتيفات تتوارى وتبرز ونغمات تخفت وتعلو بحيث أنها تشكل شبكة تجمع هذه الشذرات الحياتية فى نسق ذى طابع موسيقى.

إن أهم الموتيفات المتكررة هى البيت والسجن والزواج والموت، بالإضافة إلى استخدام ما يشبه اللازمة التي تتردد عبر العمل من خلال مجاز الشجرة والاغنية. لقد كانت الطفلة تتسلل إلى السطح لتغنى أغنيها المفضلة «يا مصر ما تخافيش/ده كله كلام تهويش/ إحنا بنات الكشافة/ وأبونا سعد باشا/ وأمنا صفصف هانم» (ص٢٥)، وكانت الشابة تغنى «يا شعوب الشرق هذا/ وقت رد الغاصبين» (ص١٢٨،١٢٧)، وفى كل مراحل العمر تستدعى أغنية صديقتها المسجونة «فى يوم من أيام الحياة/ سيزدهر الربيع من جديد/ فى أرض حرة حرة/ فيها نحيا من جديد/ فيها نحب ونحب من جديد» (ص٨٩، ١٢٦).

وأما مجاز الشجرة فيرتبط كثيرا بهذه الاغنية المستحضرة باستمرار، فهو وعد بالربيع والازهار. تصف لطيفة الزيات شجرة فى حديقة بيت الطفولة.

«فى حديقة بيتنا القديم شجرة جوافة عاقر... وفى كل سنة يسمد أبى الحديقة وينتظر، وفى كل سنة تزدهر الشجرة ولا تثمر، وبعد ان اقتلع أبي من بيته وبلدته.. كف عن تسميد الحديقة، ولم تعد الشجرة حتى تزدهر» (ص٢٠).

وهناك شجرة المشمش في دارها في سيدي بشر:

«وزالت شجرة المشمش التى تنبثق زهورها الناصعة البياض البالغة النعومة

من ميدان ماريا تخشنة ليئة بالعقد »(ص٢٩).

كما أن هناك شجرة السجن التى رسمتها الفنانة إنجى افلاطون فى ست عشرة لوحة:

«جذور الشجرة فى سجننا تمتد كل يوم فى أعماق الأرض.... ترتفع على كل الاسوار .. جذور الشجرة في سجننا تضرب عميقاً .. تتكور جذورها على سطح الارض ، تتوالد، تتجدد»(ص١١٧).

وتستخدم لطيفة الزيات رمز الشجرة فى وصفها لإمكانية الخلق على الرغم من الجدب ، معبرة عن ذلك بخروج براعم زهر المشمش بنعومتها من صلابة الاغصان (ص١٤١) ،وتعبر عما جرى فى أكتوبر ١٩٧٣ من خلال مقارنة الحدث باقتلاع برعم:

«فى أكتوبر ١٩٧٣ رايت النبتة تنبثق من الأغصان الخشنة والوعرة مرة واحدة ، وبكيت عمرى ،وهم يقتلعون النبتة قبل أن تزدهر ، وتعلمت ان على الإنسان أن يروى الشجرة حتى لو لم تتح له فرصة من العمر ليرى الشجرة تخضر »(ص١٢٧).

وهى كثيرا ما تتماهى مع الشجرة فتقول:

«لم استطع أن أقطع إن كان هذا الذى سمعته سريان النسغ في الشجرة أم سريان الدم فى عروقى» (ص١١٧).

إن الأغنية والشجرة لوازم الفرح المقابلة لموتيفات الألم في العمل فهى تخفف من وطأة الأسى ومن تواتر الموت والفشل.

ويقوم البيت فى صياغة الحياة بتقديم نموذجين متقابلين ومتجاورين فى بناء الشخصية التى يمكن تلخيص مسيرتها بهذا التأرجح بين البيت القديم المعادل للتسليم والبيت الجديد المعادل للمقاومة:

«كان البيت القديم قدرى وميراثى ، وكان بيت سيدى بشر صنعى واختيارى، وربما لأنى انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحا نهائياً، اختل سير حياتى ، وقد حسبت فى الفترة ٤٣ إلى ٤٩ أن انى حسمت الصراع الدائر داخلى لصالح واقع من صنعى واختيارى ، وكنت واهمة ، وحسبت فى فترة زيجتى الثانية من ٥٢-٦٥ انى انتهيت والصراع ينحسم رغماً عنى لصالح البيت القديم ، وكنت ايضا واهمة ، فما زال بيتى المطل على البحر فى سيدى بشر حياً فى حياتى »(ص٢٩).

ويكاد الموت يشكل إطاراً لهذا العمل فهناك موت الأخ وزوج الأخت ، والشاعر الهمشرى والشهيد مجدى وموت

الرئيس عبد الناصر، وكأن كل دفعة إلى الأمام فى الكتابة تأتى كرد فعل للموت.

وقد سبق أن نوهنا بالزيجتين ودورهما فى تحليل الشخصية وصيرورتها، أما السجن فيشكل بنيه تستدير على نفسها لا من منطلق العودة إلى البدء بل من منطلق التماس مع البدء، وهذه الاستدارة تحوى داخلها تواريخ متسلسلة ذات دلالة وطنية قومية: ١٩٣٤، ١٩٤٦، ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣.

إن السجن فى ١٩٨١ يستدعى السجن فى اواخر الأربعينات ويعدّل البؤرة ويركز النظر على عمق الأحداث الشخصية ودلالاتها، ومنها تشبث الأنا بجوهر الكينونة الإنسانية:

وكنت على مدى السنين .. قد ضعفت وسلمت بالكثير، وإن لم أسلم بعقلى، ولا بهذه النواة الصلبة التى تشكل جوهر وجودي والتى تمسكت بها»(ص١٤٠)

وتجربة حملة التفتيش فى سجن القناطر تسترجع أيضا أيام الطفولة والمراهقة. فعندما تصف لطيفة الزيات السجانة المطاردة للسجينات تسبغ عليها صفات تريا وسكينة كما تستحضرها من طفولتها: «مشوهة العينين، ممسوخة الصدر والإرداف» (ص١٦٨).

كما أن محاولة لطيفة الزيات ستر زميلاتها والدفاع عنهن وعن إنسانيتها تجعل أفكارها تتداعى لتربط بين هذا المشهد ومشهد فى منتصف الثلاثينيات رأته الصبية من شرفة بيتها بالمنصورة، وتتواصل هذه التجربة مع الفتاة فى منتصف الأربعينيات وهى تستر بالعلم جثث الرفاق الشهداء فى مذبحة كوبرى عباس:

«دمعت عيناى وأنا أكمل مهمتى وأسدل العباءة الأخيرة على صباح وأحتضنها فى صدرى. وقد انسابت في عينى دموع تحجرت ملحاً، فى عينى فتاة جلست على شط النيل عام ١٩٤٦، تنتظر غريقاً بعد غريق»(ص١٧٥)

إن رسالة العمل هى البحث عن التكامل فى شخصية الإنسان، لا اعلاء دور على آخر ولا إقصاء جانب من أجل آخر، ولهذا ينتهى هذا العمل من حيث بدأ:

«وخطر فى بالى وأنا أسترخى في جلستى على طرف السرير أنى استطيع الآن أن أنظم أوراقى التى رقدت مخلوطة فى مخابئها السرية» (ص١٧٥)

وفي اكتمال العمل وتكامل الشخصية نجد فى هذه الكتابة ما يمكن ان نطلق عليه بالوعى الحميمى للذات التى تتعرف على هشاشتها وصلابتها

وأوهامها و طموحاتها، وتواجه نفسها بنفسها دون نرجسية ذكورية أو وأد أنثوى للذات.

الهوامش

(١) راجع دراستى لهذين العملين بعنوان «إيديولوجية بنية النص: لطيفة الزيات نموذجاً»، فصول ١٢:١(ربيع ١٩٩٣)،ص١٠٨-١٢٢.

(٢) لطيفة الزيات، حملة تفتيش أوراق شخصية (القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٢) وكل الصفحات المذكورة فى متن دراستى تحيل الى هذه الطبعة.

(٣) راجع مصطلح الصيرورة عند جميل صليبا، المعجم الفلسفى (بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٢)، الجزء الأول، ص ٧٤٨-٧٤٩.

(٤) راجع على سبيل المثال: أحمد اسماعيل، «اعترافات جارحة» الأهالى ١٩٩٢/١١/٤، ص ١١، فاروق عبد القادر «الانثى الموهوبة تنتقم لحرمانها الطويل»، روز اليوسف، ١٩٩٢/١٠/١٩، ص٥٢-٥٥، خيرى شلبى، «أوراق لطيفة الزيات الشديدة الخصوصية»، الاذاعة والتليفزيون ٩٢/١١/١٤، ص٤١، عمر الفاروق «السيمفونية الناقصة»، الاهرام ٩٢/١١/١٥،ص١٤».

(٥) راجع William Spengemann, T he Forms of Aautobiography(Nnew Haven: Yale University Ppress,1980),pp.62-109.

(٦) راجع مخطوط المحاضرة، ص٣٢

(٧) راجع الفقرة الأولى من كتاب، كارل ماركس، ١٨ برومير.

(٨)راجع مقدمتى وترجمتى لألتوسير «البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر»، فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث (ابريل-يونيو ١٩٨٥)،ص٤٤-٥٦.

قراءة فى رواية لطيفة الزيات: «الرجل الذى عرف تهمته» من خلال «حملة تفتيش أوراق شخصية»

رؤى على السُلَّم الموسيقى

فوزية مهران

قدمت لطيفة الزيات فى كتيب صغير «حملة تفتيش أوراق شخصية» قصة حياة، وحياة وطن » تصور عصرا بأكمله وتاريخا.

وضمنت هذا «المرجع الهام» اعز أفكارها، وخلقت منه وثيقة حياتية وقومية وابداعية . وثيقة على المستوى العام والخاص تسجل فيها تواريخ وأحداثا واشخاصا وكشفت لنا عن الافكار الأساسية .. والنفحات الرئيسية التى كانت تدور حولها كل أعمالها.

رحلة حياة.. من البنت المحلولة الشعر المتوهجة .. إلي الأنثى الخالدة إلى المبدعة المناضلة وتجربة السجون والمعتقلات.

تحدثت بقص فني متقن .. وأمسكت بلحظات عمرها وأساس تكوينها فتاة لها ايقاع مختلف، ارتبطت منذ البداية بالحق والجمال .. أثرت فيها الدماء المسكوبة على الرصيف لشباب يقومون بمظاهرة حب وترحيب باحد الزعماء وعلى حين غرة دوت طلقات الرصاص.. وعرفت أين يكون موقفها دائما، مع الناس .. البسطاء .. مع الحرية وضد الظلم والقهر والاستبداد.

عزفت لنا منظومة «البيت» وماذا يعنى البيت للمرأة. البيت الحقيقى الذى تحس أنها تنتمى اليه .. وأنه «جوانيتها» وحقيقتها وساحة حريتها وموقع انطلاقها وابداعها (البيت الحب

والبيت الجامعة والبيت الوطن حتى «البيت السجن»، تخلق من داخله صداقات وتنمى علاقات وتكتشف لمسات إنسانية رائعة.

لعبت على درجات السلم الموسيقى معزوفات عن الابواب المفتوحة والمغلقة..

أبواب تقود الى طريق التحرر.. مفتوحة على الامل.. وأخرى موصدة تحوى اختناقا وزيفا وهوانا - والباب الموعود يحوى رحابة وسعة هو باب الانتماء للمجموع وجهته المستقبل.

اعترفت بقصة «الحب كاملة»

بصدق وصراحة وقوة.. كشفت عن عمق ذاتها وكامن مشاعرها ورغباتها، اطلقت قوى المكاشفة والمواجهة وذروة الاعتراف بجرأة وجسارة، وانطلقت من الدروب الصامتة.

تتضمن الاوراق الشخصية لحظات ولقطات هى قمم لقصص قصيرة مبدعة.

عندما سألها ضابط شاب فى احدى دورات التحقيق.. لماذا تشتغلين بالسياسة وأنت جميلة؟

داعبتها الكلمة .. مستها من الداخل..

فى تحليل أنثوى وعلمى ونفسى دقيق ومثير عبرت لنا عن دقائق قصة الحب (الإنسان فى حاجة لأن يكتشف ذاته من خلال الحب)، تيقظت الانوثة داخلها عاشت - كما تقول - وهم التوحد مع المحبوب»، اكتشفت من خلال التجربة انها «تدور فى المدار الخطأ».

استغرقتها قصة الحب عن نفسها .. عن فنها..

«لاشئ يدمرنى..»

قالتها بعد ان تخلصت من تجربة الحب القاسية..

كانت ترددها وتؤكدها لنفسها عند الهزيمة..

عادت تحس بخوف رهيب وهي تقف على الحافة وتشعر ان الموت يحاصرها ويخطف منها الأخ والصديق..

تحاول ان تتجاوز الفقد، وتحيل الحزن نبيلاً جليلاً. تخلع ملابس الحداد يوم العبور بعد ان استمعت لقصة الشهيد «مجدي» ابن العشرين اقتحم بطائرته مبنى التوجيه الرئيسى..

تصل الى درجة من التصوف والتوحد.

الموت« ليس وارداً فى قاموس العشاق

شجرة العشق لا تموت..

العاشق يعيش فى الناس ويعيشون فيه..

هو لا ينتصر على الموت ولا ينهزم .. هويتنا هى الى لحظة التوحد»..

لعبت لطيفة الزيات مثل الشاعر الجميل« ناظم حكمت «لعبة الاستغماية» مع السجون والمعتقلات.

هى تجسيد حى لقصائده الموحية «وعبثا يجدون فى عينى ناظم آثار خوف» وهى ايضا فى لحظات الضعف والتبرير وآلام التجربة ومرارتها تقول:

«لم أسلم أبدا بهذه النواة الصلبة التى تشكل جوهر وجودى والتى شكلت إمكانية الخلاص».

فى سجن النساء، وسجن الحضرة بالاسكندرية

تحكى عن نماذج انسانية متفردة ومتفوقة على موقعها والدور الذى ارادوه لها.

بطلات رائعات.. نماذج مثيرة..

لحظات انسانية موحية .. مفارقات متفجرة.

تحكى عن حارسة خوفوها منها، وعادت لها رغم التحذير والافتراء تقول لها «أنا لا اعرف من أنت- لكنى اعرف انك ما اردت إلا خيرا».

يقول كاتب مغربى هو «عبد القادر الشاوى «السجن لا يصنع الأدب.. ولكن الادب هو الذى يحيل السجن الي تجربة - وهذا مقياس عام».

يبدأ الجزء الثانى من الكتاب «الموسوعة» بسجن القناطر عام ١٩٨١.

الليل الأخير .. هجوم على منزلها .. تنتظرها عربة مكشوفة تحمل عشرة جنود من الأمن المركزى مسلحين ومدججين بالخوذات والدروع الحديدية ». تحشر فى المقعد الأمامى للعربة بين ضابطين بالاضافة الى السائق.

(تحولت لطيفة الزيات الى مؤلفة سينمائية ومخرجة باسلوب الواقعية الجديدة) وحملت المشهد ذلك الغموض الساخر .وتضفي المغزى السياسي والاجتماعى والاخلاقى من العناية بتفاصيل مما يعطى رؤية شاملة لحقيقة ما يجرى .

لسنا فى ميدان حرب .. ولا ساحة قتال.

- كل هذا الجهد .. والقوى البشرية .. والسرية .. والآلات والمعدات ،الجنود والعربات والوقود والاسلحة من اجل ضبط واحضار سيدة كاتبة واستاذة جامعية برأى مختلف !

١٥٠٠ معارض لاتفاقية كامب ديفيد يتم شحنهم الى المعتقلات هكذا..

يخبط الضابط خوذة احد الجنود .. «فتح عينيك امام مهمة خطيرة»

تقول ان الجندى لم يبد اية حركة او تعبير - لم ينفعل .. لم يبتسم او يمتقع **«وجه الجندى وجه رجل نصف نائم ونصف ميت،ارهاقا وجوعا وذلا».**

تقول جملة تنهى بها المشهد «أضفت سببا الى الاسباب التى تضعنى موضع المعارضة».

ثم تعمد الى التجريد وترسم لنا صورة اخرى عبثية «أنا فى سيارة لا يقودها احد .. مسترخية ومكتفية بذاتى فى نزهة ليلية وحدى».

تتتابع الاشجار العريقة تشتبك وتتعانق - وموقع الاستراحة الفخيمة التى يصدر عنها امر التحفظ - والياسمين والتمرحنة وذكريات الصبى بحدائق القناطر ..و«قصص حب لم تكتمل».

مقابلة مضنية

والسيارة ما زالت تنهب الارض .. وقسوة الوضع والحشر داخل السيارة تعيدنا الي الواقع بقسوة - أمام باب سجن القناطر.

حتى فى طريقة استعمالها للكلمات..

تصدمنى منها كلمة «تلطمت»- لا تناسبها ولا تليق بها وتكررها اربع مرات في فقرة واحدة!

وهى تهوى احيانا تكرار الكلمة الواحدة على نحو رباعى لتخلق بها ايقاعا مضنيا.

داخل السجن ليس امام الانسان سوى أن يفكر ، ويجعل الصور والذكريات ترد على ذهنه .. يتأملها من جديد.

تتأمل الشجرة أمامها .. خرجت منها الفنانة أنجى افلاطون - بست عشرة لوحة.

«فى ليلة قمرية .. تقول : كدت اسمع سريان، النسغ من الجذور إلى الغصون والزهور الحمراء».

تتوارد صور لحياتها :«فتاة بين طلبة الجامعة»والمرأة فى السادسة والعشرين تتغنى بالثورة وهى تنقلت هاربة.. من بيت غريب إلى بيت غريب

وشجرة المشمش فى بيتها على الشاطىء

تزدهر فى كيانها أبدا».

ومحقق فى سجن الحضرة يسألها لماذا تعمل فى السياسة وهى حلوة؟ وإيقاع الكلمة يعينها على التحمل والمواجهة.

وفى لحظات تفكر بعمق وتستخرج خلاصة التجربة والحكمة (تستعمل ضمير الغائب)، كأنما تتبع طريقة سرد طه حسين فى كتابه«الأيام» هى أشد وأعتى فى أوراقها الشخصية-تحفر مكانا عميقا فى أدب الاعترافات والنقد الذاتى ودقة التحليل والتعبير.

تقول:«توهمت المرأة فى السادسة والعشرين وهى تدخل سجن الحضرة أنها مستعدة،وتعرف الآن وهى فى الثامنة والخمسين وهى تدخل سجن القناطر أن ما من أحد بمستعد».

تؤكد:«إن على الإنسان أن يستعد فى كل لحظة يحياها، وأن عملية الاستعداد لاتتوقف كعملية التنفس»،إن القدرة على التفكير هى الهدف،الضغوط والتعذيب والتشريد من أجل سلب الإنسان قدرته على التفكير وكأنها تقبض على جمرة الحكمة من مجمل حياتها.

وإذا احتفظ الإنسان «بقدرته على التفكير الناقد» فلن يصلوا إليه أبدا.

* جمعت إليها كل خيوط حياتها- وتفكر على الطريقة البريخيتة- بموضوعية.،-لتحلل المواقف جيدا وتتضح لها رؤية المستقبل.

فى هوجة الاعتقالات السبتمبرية عام ١٩٨١.

كانت مريرة وعسيرة على المستوى العام والخاص..كات نوعا من الكوميديا السوداء. لانكاد نصدق أحداثها وجمعها وتناقضها .وكانت رؤية فنية عبثية وساخرة.

ومن طابعها أن تكرر بعض الجمل أو الأسئلة. إن هذا التردد الموسيقى يترك أثرا فى النفس أو يلقى فى العقل بهاجسه. وقف أخوها محمد عبد السلام الزيات-أمام باب سجن طرة الجديد- بعد رحلة شيطانية وحفر ومتاهة في الصحراء..

وتساءل:لماذا هذا السجن بالذات؟

وتأملت السجن من بعيد، سور لم تشهد له مثيلا.-تعلوه أسلاك شائكة- سور لايبين كأن لاشىء من بعده من قريب أو بعيد».

كأنه يقف على نهاية العالم.

ومازال الأخ يردد نفس السؤال «وبعد ثلاثة أيام أصيب أخى بذبحة صدرية وبقى لأيام ملقى على الأرض فى زنزانته.

واجتاز أخى الذبحة الصدرية بسلام لأنه عرف جواب السؤال:

- لماذا هذا السجن بالذات...

* * *

ويبدو أثر اللقطة السريعة المترعة بالأسى والمفاجأة.. على الرواية القصيرة التى نشرت عام ١٩٩١.

وعلى نفس الوتيرة.. المكان والسؤال. ومفاجأة النهاية «الرجل الذى عرف تهمته».

الرجل الذى عرف تهمته (فى الفن كل شىء عبارة عن خلق)

عبارة قالها المخرج السينمائى جان رينوار وقد حولت لطيفة الزيات السجن إلى تجربة فنية مهولة..ووصلت إلى مقياس عام وهو أن «أقسى أنواع السجن هو سجن الإنسان لنفسه..

«الرجل الذي عرف تهمته» رواية قصيرة أقرب إلى مسرحية عبثية ومثل مسرحيات «يوجين يونسكو» تقوم على المفارقة وتجمع بين المأساة والضحك.

(وتكاد تتبع هنا رؤية يونسكو عن الممثل والمشاهد والتى تعارض تماما نظرية بريخت فى الأداء المسرحى- فهو يجب أن يفعل ويشارك- يبدأ بالكابوس أو الحلم الغريب والموقف واللامعقول- وينتهى بالمتفرج وقد اندمج مع أحداث واقعية بكل ماتحمل من غرابة وتناقض وغموض).

رجل مهموم صامت حرم على نفسه السياسة والعلاقات الاجتماعية ..يسد لديه كل منافذ السمع والبصر- يصرف عقله عن التفكير نهائيا- يشقى على قوت أولاده. أقصى أمانيه أن يحصل على زجاجة زيت من الجمعية الاستهلاكية. يعزل نفسه عن الآخرين، يدير ظهره لأن بادرة يمكن أن تؤثر فيه أو يعمل فكره بها.

يهاجر نفسيا إلى جزيرة موحشة، ومع ذلك تصل إليه شرور المجتمع تقتحم داره وجوانيته..ويوضع اسمه ضمن قائمة محاطا بدائرة حمراء..ويقاد إلى المعتقل.

بناء دائرى موسيقى..يحيط بنا الحدث وأسلوب السرد، وإيقاع الكلمات، التى يكثر ترددها وتكرارها، وإذا بنا فى مركز الدائرة نعانى وننده‍ش».

تعمل فينا الرسالة التى يبثها العزف وتنساب إلينا حركتها الداخلية الممضة لقد اجتاحت بنظراتها الواعية وخبرتها الفائقة وفكرها الناقد قلب السجون والمعتقلات.

وقدمت لنا فنا للحياة أكثر من مجرد نقد لها.

ووجدت فى أحداث معاصرة مادة أولية لها مثيرة وحافلة وتحمل تناقضا حادا .

وضمنتها روحا إنسانيا مشعة بالفكاهة والسخرية والتوتر الخلاق.

ويبدو المشهد من الحياة وفى نفس الوقت غريبا وغير محتمل وإن كان واقعيا وصادقا.

هذا الإنسان الذى يعيش على الهامش- ويمشى بجانب الحيط- كما

يقولون- همه الأساسى أن يسلم من الشرور. مقطوع الصلة حتى عن أبيه وابنه (الأب وصل إلى حد الخرف بعد أن تلطم فى السجون والمعتقلات بسبب السياسة- وتبدو حتى فى جنونه حالة الوعى السياسى، وكأنها حالة إرادية أو دفاعية».

يأخذونه على حين غرة إلى عنبر السياسيين (هوجة ١٩٨١)، إلى عالم غريب عنه ومفردات بعيدة عن استعماله وعالمه.

لابد أن هناك خطأ.

صارت فكرته الثابتة فى البداية وهو فى انتظار الإفراج والاعتذار.

طال الوقت أكثر مما يجب.. بدأ يفكر- لقد وقع فى عالم غريب.. أراد فى البداية ألا يقربهم- يفضل الحبس الانفرادى.

كى لا يحسب عليهم.

اضطر للتفكير رغما عنه.. واستدعاء صور من حياته..

والده ضيع عمره فى المعتقلات- فى العصر الملكى والجمهورى على حد سواء- كى يحسن أحوال الناس!.

وبدت قدرة الكاتبة الواعية تتجلى وتدير رأس المتهم كى ينظر حوله ويكتشف أشياء عجيبة.

بسهولة وبساطة تجسد أمامنا المشهد.

وببراعة تدير الموقف وتشحن الجو.. وتدخل الشخصية فى مجال الإدراك -يلاحظ وجود الشيوخ فى عمر والده- يحتاج أحدهم لأنبوبة أوكسجين لإصابته بالذبحة الصدرية..

شاب واحد فقط- يكبر ابنته بسنوات.

ماذا يحدث بالضبط.. الشيوخ فى المعتقلات.. والشباب حذرون!

يدرجونه فى حياتهم الجماعية والطعام.

يشعر بحرج والشاب يوزع حصته ويجادله ويفحمه بمنطقه..

الكاتبة مغرمة دائما بترديد بعض الكلمات.. تخلق بها كما- قلت- إيقاعا معينا تعيدها مثل الجملة الموسيقية الأساسية «يكبر ابنته بسنوات» يكرر نفس الكلمات كلما ذكر الشاب.

ربما ليتبين موقف الشباب فى المرحلة القادمة.. يدرسون ويعرفون ويقومون بالمهام الحيوية وهم همزة الوصل إلى المستقبل.. ويذكره بموقفه التعس- حرم على أهل بيته السياسة ومع ذلك فالولد والبنت متفتحان، ولا يدرى كيف وصل لديهما العلم والمعلومات بكل أمور السياسة هكذا.

وربما هذه الجملة بالذات. «أكبر من ابنته بسنوات» هى الخيط الإنسانى الوحيد الذى يربطه بهذه المجموعة.

صدمه الشاب وجعله يفيق فى نفس الوقت- قال له:

«الإفراج لا يأتى فى السجن إلا لمن لا ينتظر الإفراج»

أخبره أيضا أنه قد يدعى إلى التحقيق.

بات يعتقد أن «الحكومة تربصت به دائما بتهمة ما.

وما من واحد مثله إلا ويرتكب

مخالفة لايعرف ماهى» تذكر حكاية قصها أمامه الساعى العجوز بالمصلحة:

«استوقفه رجل فى الشارع وضربه قلما

وبدلا من أن يثور الساعى ويرد القلم للرجل وجد نفسه يسأله

- ماذا فعلت وأين أخطأت؟

ولما رأي الدهشة فى عينيه قال الساعى العجوز

- مثلى دائما فى الخطأ- ولو كنت مكانى لفعلت ما فعلت».

نعم فعلها «يأتمر بالأوامر التى تصدر له ظالمة كانت أم عادلة».

حقا فعلها مئات المرات، يحنى رأسه ويطيع ويتلقى الصفعات ويغضى عن الخطأ..لم يشترك بحديث أو حوار- حاول أن يجنب نفسه المشاكل «الإفراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن».

قرر أن يبدأ بتحديد تهمته وأن ينتهى بخط الدفاع الذى يحتاج بلا شك مناقشته مع زملاء العنبر» عندما وصل إلى هذا الحد من التفكير «شعر بقوة لا عهد له بها وبصفاء ذهن جديد عليه».

وهكذا تتطور الشخصية بذاتها، ومن خلال الموقف ينمو الوعى. ينضج «عبد الله» وهذا اسمه ..لأنه ممكن أن يكون أى شخص نشهد له محاولة حقيقية لإعادة تربيته وإنتاجه وصياغته من جديد.

ومن خلال الحدث والمفارقة يمكن أن نطرح النظام كله فى المجتمع للمناقشة والتفكير.

تصل لطيفة الزيات:إلى قمة السخرية والنقد اللاذع للأوضاع الشاذة السائدة.

فى الفترة التى كان ينتظر فيها الإفراج ويصر على وجود خطأ، كانوا يقولون:

إن غرفة العمليات لاتخطىء».

وتبين أن غرفة العمليات تقوم بعمل شريط لكل متهم بالصوت والصورة»

إنها عمليات فنية ودقيقة-تقص المشاهد وتلزقها..وتدس الكلمة على الكلمة لتنطق الناس بما لم ينطقوا به».

وتتهكم بلسان عبد الله يخاطب أباه.

-«انتهى دورك يا أبى نحن الآن فى عصر المونتاج».

تذكر أباه وهو يسأله لحظة القبض عليه: هل يعمل مع الأعداء؟- ولكن من هم أعداء الدولة الآن ومن هم الأصدقاء. واحتج أيضا الأب بأن ما من أحد من أهل بيته يسرق قوت الشعب»

تذكر أنه لم يقل ليلة القبض عليه سوى ثلاث كلمات فقط

- قلب محطة التليفزيون

تدير الكاتبة حواره مع نفسه باقصى درجات المكر والسخرية.

هذه الكلمات الثلاث لاتحتمل القص واللزق.

ومن ثم لاتحتمل التزوير.»

وتستعرض مفاتيح اللعب بالكلمات. وما يمكن أن تسفر عنها فى عمليات المونتاج والقص واللزق. استعرض استخداماته ليتبين إمكانية التزوير.



«قلب..ترتبط في حديثه العادى بقلب البدلة القديمة والجورب وقطع الباذنجان المقلى فى الزيت»..

وتمضى فى أسلوب الفكاهة والإضحاك والسخرية اللاذعة:

«تمنى لو لم يستخدم أصلا كلمة قلب ليقطع على الحكومة خط الرجعة».

«وكلمة محطة تردفى مجال الاتصال- محطة تليفزيون - راديو أو سكة حديد..لماذا يطلب الإنسان قلب هذه المحطات».

حين وصل المحقق معه إلي تهمة قلب نظام الحكم، استمر فى استعمال كلمة لا-للنفى- رغم تحذير المحقق له- وربما يعنى بها إهانة السلطة أو موظف عمومى.وتستمر.«وحين جاءت لحظة المواجهة التى تمنى فى السجن أن يفلت منها و لو بالموت وجد نفسه يستبعدها ببساطة متناهية.

و أجاب بلا- عما إذا كان يريد أن يسمع الشريط.

كان رجلا آخر غير الذى داخل السجن.. وعرف أخيرا تهمته.

مسرحية« بيع وشرا »:

بين الكشف والتنبؤ

فريدة النقاش

«بيع وشرا» هي المسرحية الوحيدة التى كتبتها الدكتورة «لطيفة الزيات» سنة ١٩٦٥، ولم تنشرها إلا فى عام ١٩٩٤عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ولابد لناقد المسرحية أن يتوقف ليتأمل فى العام الذي كتبت المؤلفة فيه مسرحيتها والسياق الاجتماعي-الثقافى الذى احتضن ولادتها، ففى عام ١٩٦٥ كانت خطة التنمية الأولي فى مصر قد اكتملت، وكانت الشعارات الدعائية المرفوعة هى الملكية العامة والاشتراكية وتحالف قوى الشعب العامل وتذويب الفوارق بين الطبقات والاستعداد لخطة جديدة سوف تكون حاسمة لأنها ستحمل آثار التنمية مباشرة إلى الشعب بعد استكمال بناء السد العالى، كما قالت الدعاية حينذاك.

وكان الشيوعيون الذين قضوا فى المعتقلات خمس سنوات كاملة وبعضهم كان محبوسا من قبل هذه السنوات أفرج عنهم، ليمارس بعضهم - خاصة من

الكتاب والمفكرين- أدوارا هامة فى الحياة الثقافية.

على هذه الخلفية المتفائلة كتبت المؤلفة نصها المسرحى، ولعلها اختارت المسرح بعد أن كانت روايتها «الباب المفتوح» قد لقيت نجاحا كبيرا لتكشف حالة الصدام التى كانت قائمة فى عمق التجربة الناصرية، على العكس تماما من كل الدعاية التى كانت رائجة فى ذلك الحين.. والتى أسرفت فى الحديث عن الشعب، بينما كان الرابح الحقيقى هو الطبقة الوسطى التى راكمت الثروات وأخذت تعد العدة للانتقال أو لانتقال بعض شرائحها إلى مصاف الرأسماليين الكبار لتنتقل البلاد تدريجيا ثم بانقلاب السادات الي الوضع التابع الذى نعيشه الآن.

وفى عنوان المسرحية نفسه سخرية كامنة من فكرة بناء الإنسان الجديد التى كانت بدورها رائجة، فالعملية لاتعدو أن تكون «بيع وشرا» وشأنها شأن المسرحيات الاجتماعية، فإن موضوعها هو الأسرة وعلاقاتها، لكنها الأسرة التى تحيلنا على التو إلى المجتمع. هناك مريض يحتضر هو الأخ الأكبر «حازم المنواتى» -من ابن كمسارى لأكبر مهندس فى البلد كلها- الناهي والصانع الأول بما يرفعه عند التفسير واستخلاص الدلالة إلى مستوى أعلى من مجرد الأخ الأكبر الواقعى.. إنه الأب الأسطورى أو الإله.

هناك سر يعرفه الجميع منذ البداية ماعدانا نحن القراء «وصفاء الوردانى» خطيبة يسرى الأخ الصغير «لحازم» والسر يتعلق بامرأة يخشون ذكر اسمها بينما يتحدثون عنها . يتبين لنا بعد ذلك أنها الزوجة الأولي لحازم واسمها«نور» وسوف نتبين بعد ذلك كيف اختارت الكاتبة أسماء الشخصيتين الضدين بعناية وهما امرأتان «نور» و«صفاء» وكيف اختارت أن تفتتح «صفاء» المسرحية وتختتمها بإمكانية ووعى محتمل مختلف وذلك بالرغم من أنها فى سياق الصدام كانت الأضعف والتى وجب عليها أن تنسحب من الغابة.بعد أن تلقى «نور» حتفها لتبقى «صفاء» وحيدة وكاشفة فى آن واحد.. وإن كانت كلماتها لاتخلو من انشائية.

اجتمع الإخوة الاعداء حول غرفة المريض المحتضر يتساءلون عن وصيته وهل سيحصل كل منهم علي نصيبه أم أن الثروة ستؤول لإحدى الزوجات أو كليهما، وطيلة المسرحية سيكون بوسعنا أن نقرأ تداخل المستويات المختلفة للنص ..مستوى الأسرة البرجوازية الصغيرة التى كبرت، مستوى الطبقة التى تتحلل معنويا..مستوى الوطن الذى يمتد من الاسكندرية لأسوان.. مستوى انسحاق المرأة ووضعيتها إذ لايعدو الفناء في المحبوب أن يكون دمارا شاملا والغاء لوجودها ذاته كما سنتبين فى تجربة«نور» التى تلقى حتفها والتى

وصفتها وهى تدور فى فناء المستشفى خوفا من أسرة «حازم» زوجته الأخرى بأنها «عايزة تدخل ولاتدخلش الباب مفتوح ولايتدخلشى».

ولما كانت الأسرة قد أتمت بالفعل عملية صعودها فإن الطابع العام للمسرحية هو طابع الكشف لاطابع التكون والنضج إذ تأتى لنا الشخصية جاهزة وفى ظل التوتر والصدام تتكشف حقيقة العالم وحدوده وكما تقول فاطمة المنواتى لصفاء «داكون يابنتى ومنظمه سيده، عايزة تيجى على آخر الزمن تعدلى عليه».

وكانت «صفاء» تريد أن تستدعى «نور» لتنضم للأسرة كواحدة منها.. ولكن الصفقة التى كان قد عقدها «حازم» مع زوجته الثانية «زبيدة» تحول دون ذلك، بل وتجعله يرجوها عبر شقيقه «سامى» أن تخفى حقيقة إبقائه عليها كزوجة حتى بعد أن يموت..وتتواطأ الأسرة كلها لإخفاء السر لاحبا فى «زبيدة» أو كراهية في «نور» وإنما حبا فى المال والأرض التى ينتظر كل منهم نصيبه فيها وهم ينتظرون بل يكادون أن يستعجلوا موت«حازم» وتكون مفاجأة الفصل الثالث أن يتجلط الدم ويشفى «حازم»..وتتواطأ الأسرة مرة أخرى حين تتفق على عدم التعرف على «نور» التى تسقط من الشرفة وتموت وهى تحاول حتى اللحظة الأخيرة من حياتها إرضاء الرجل الذى أحبته بإخفاء نفسها كلية من حياته.. وذلك فى مشهد دال يكثف حالة الكشف عن مقدار التحلل الإنسانى والخواء الروحى الذى بلغته الطبقة موزعة على كل أفراد الأسرة بمن فيهم تلك الشخصية التى تدعى الوقوف على الحياد وهو «يسرى» الأخ الأصغر..إن التحلل يصل ذروته فى التكالب على الإرث بصرف النظر عن أى قيمة أخلاقية أو إنسانية بما فيها قيمة الأخوّة ذاتها التى يجرى إهدارها بوحشية ودون مداراة..حيث الأرض والفلوس هى الهدف الأسمى لكل أفراد الأسرة باستثناء «سامى» الآخ الذى قضى نصف عمره فى المعتقلات وعلينا أن نستنتج أنه شيوعى وفنان يريد أن يغير العالم، أى شخصية ضد السائد شأنه شأن اخته «ابتسام» التى لاضرورة درامية لها وشأن «صفاء» التى لانعرف سببا لثبات موقفها ومبدئيتها باستثناء أنها الشخصية الضرورية، نموذجيا لدفع حالة «نور» إلى النقطة القصوى، فهى موجودة كإمكانية لرفض فكرة الضحية التى كانتها «نور» «أنا مش نوريايسرى» بل يذكرنا موقف «صفاء» فى نهاية المسرحية حين تقرر ترك «يسرى» «بنورا» في «بيت الدمية» «لإبسن» وهى تعلن تمردها الشامل على عالم زوجها المفعم بالنفاق والقائم على الازدواجية وتقطع كل صلاتها به وتواجه مصيرها الغامض بشجاعة.

فإذا اتفقنا مع «جورج لوكاتش» أن

«إعادة تمييز أو تفريد العام فى الإنسان ومصيره هو رسالة الشكل الفنى» سوف نجد أن ماتقدمه الكاتبة فى هذا النص باستثناء الزيادات، هو شكل صاف يعكس ويركز أهم سمات الواقع الموضوعى فى اللحظة التاريخية التى كتبت فيها نصها مستشرفة بدرجة من بعد النظر النفسى آفاق هذه الظاهرة في المستقبل حيث استولت روح التملك والاستهلاك على الطبقة الصاعدة دون أى أساس قيمى أو مثل عليا أبعد من مصالحها الآنية المباشرة والمتمثلة فى سطوة الأشياء.

وإذا كان التمييز والتفريد للعام قد تمثل بصورته المركزية فى شخصية حازم فإن توزيع صفاته على إخوته وزوجاتهم وأزواجهم، فيه درجة من الاستطراد والزيادة التى تقلل من شأن التركيز والتكثيف وتجعل الصدام خافتا، إذ توزع مراكزه القوية على عدد كبير من الشخصيات التى لانكاد نجد لها دورا سوى فى التمثيلية الصغيرة التى ترتبها سنية زوجة «عزيز» لكى تفسح المكان «لنور» حتى تدخل إلى حجرة حازم دون أن تراها «زبيدة»، وهو هدف صغير كان يمكن تحقيقه بوسائل أخرى بدلا من الإفراط فى تقديم شخصيات كربونية تضعف البناء العام إذ تتعلق كذيول بالشخصيات المركزية، دون وظيفة وذلك على العكس تماما من البراعة والقدرة التركيبية التى خلقت هذا التكامل بين نور وصفاء، وهذا التناقض الشامل بين حازم وسامى «فسامى طول عمره واقف لاخويا زى الشوكة فى حلقه مافيش على لسانه إلا كلمة لأ وليه؟» على حد تعبير يسرى

إنه سامى الباحث عن الحقيقة صاحب العقل النقدى،و الروح المتوثب الذى يكشف بقوته حقيقة الغش والخداع والنذالة التى يخفيها جميعا قناع من التكامل والعدل فى شخصية «حازم» فى حين أن مايساعده على الظهور بهذا القناع ليس إلا فلوسه.

والسخرية أداة رئيسية من أدوات الكشف الدرامى سواء فى رسم الشخصيات مثل «زبيدة» وهى واحدة من أقوى الشخصيات المسرحية من هذا الطراز ربمالاتدانيها فى مسرحنا سوى «زينب الدوغرى» عند «نعمان عاشور» أو فى التهكم المرير الذى يكشف به «سامى» حقيقة الأسرة حين يسأل سنية زوجة عزيز:«يعنى الواحد ضرورى يتحكم على كام عشان ينتقل من مستوى الشبَهات لفوق مستوى الشبهات».

وكانت سنية هى نفسها قد التحقت بجنة المنواتى» من أيام ماكسبت قضية الوقف». وفي نقاش بين «حازم» و«سامى» حول رغبة الأول فى نقل أمواله السائلة لنور» بعد أن كان قد كتب الأرض والعمارات «بيع وشرا» لزبيدة.. يقول سامى ساخرا: الأرض وماعليها «لزبيدة» والفاني «لنور»

لتكتسب السخرية هنا معنى أعمق من الكشف على مستوى التدهور المعنوى للأسرة-الطبقة الوسطى وهى المستشرف نوعية الجزاء أو الثواب على المستوى السياسى الذى سيناله فى المستقبل هؤلاء الذين تشبثوا بمعرفة الحقيقة والدفاع عنها.. والذين وصفتهم سنية على النحو التالى:

«نور مضمونه.. «نور» من السمك الصغير اللى اتخلق علشان السمك الكبير ياكله«نور» زى «صفاء» وسامى من النوع اللي يلعب دور الشجيع ويبات جعان..»ولكل هؤلاء. طبقا للنبوءة الساخرة ماهو فان أما الأرض وماعليها «فلزبيدة» وأمثالها وهم كثيرون وأقوياء هم السمك الكبير وملوك الغابة فى عالم يأكل بعضه بعضا وتمتلكه روح الأشياء والتكالب على الاستهلاك، على العكس تماما من كل إدعاءاته المعلنة عن تحرير الإنسان من استغلال الإنسان، وتذويب الفوارق بين الطبقات ويبدو القانون الاجتماعي هنا وقد أصبح كأنه القدر لأنه يشق طريقه ويلقى بكل ما يقاومه بعيدا أو يقتله قتلا كما حدث «لنور» إنه الدمار المعنوى الذي يتخذ شكل احتفال بعيد ميلاد حازم فى نهاية الفصل الثالث حيث يلتئم شمل الأسرة التى كادت تمزقها الوصية ومقتل «نور» وهى تبدو فى شكل كتلة بشرية لا أفراد متميزين» . فقد غابت الملامح الإنسانية للبشر فى معركة الصعود والتقاتل من أجل التملك ليصبح الجمال الشكلى الخلاب قبحا معنويا خالصا لأن الصدام الذي كشفه عجز عن أن يطيح به..

ولا أدرى لماذا توقفت الدكتورة«لطيفة الزيات» عن كتابة المسرح وهى تملك هذه القدرات، فالشىء الذى لاشك فيه أن المسرح قد خسر كاتبة موهوبة تعرف أصوله، تلتزم بوحدة الزمان والمكان والبناء الأرسطى لتخلق أزمنة وأماكن جديدة وتبنى عالما ملؤه التوتر وتسلح أبطالها بقدرة فريدة على الغوص فى ذواتهم وذوات الآخرين لإلباس القانون الاجتماعى لباسا بشريا متميزا..

من أقلام العدد القادم

د. ماهر شفيق فريد (الحساسية الجديدة عند ادوار الخراط)، د. سامح مهران، نجم والى، سحر سامى، عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل، طارق إمام، خالد منتصر، نورا أمين ، مسعود شومان، وجيه عبد الهادى، تواصل، أخبار الكتب.

«الباب المفتوح» فيلم لطيفة الزيات الوحيد:

أشواق الحرية لاتزال تنبض بالحياة

كمال رمزى

ليلى.. أو فاتن حمامة، من بطلات الشاشة القليلات اللاتى حاولن، بكل إرادتهن أن ينتزعن حريتهن.

قبلها، على استحياء، ظهرت «أمينة» ، بطلة «أين عمرى» لأحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦.. ثم فايزة فى «الطريق المسدود» لصلاح أبو سيف ١٩٥٨.. و«أمينة» بطلة «أنا حرة» لصلاح أبو سيف ١٩٥٩.. ثم فوزية في «لاوقت للحب» لصلاح أبو سيف ١٩٦٢.

لكن الفارق كان واسعا وعميقا، بين «ليلى» وزميلاتها، وإن كن كلهن من جيل واحد، تفتح وعيه وبدأ يطرح على نفسه الأسئلة فى السنوات السابقة واللاحقة لثورة يوليو ١٩٥٢.

أمينة «أين عمرى» ، التى لم تنل من التعليم إلا القليل، انتبهت إلى حياتها المغدورة، المهدرة، التى يصيغها الآخرون.. فقررت، بلا تردد، أن تتمرد.

فايزة «الطريق المسدود»، الأكثر جلدا ، لأنها الأكثر علما، ترفض أسلوب حياة أسرتها المنحل، كما ترفض رياء قيم الورع المزيفة، وتتخبط وهى تبحث بحثا مضنيا، عن طريق جديدة يحفظ لها كرامتها.. وشرفها.

أمينة«أنا حرة»، تصل بعد مشوار طويل، إلى نوع من اليقين بمعنى للحرية يرتبط بالتحرر من الجهل، والتحرر من البطالة...فالبطلة تحقق قدرا من حريتها عندما تتعلم.وتنال قسطا أكبر من الحرية عندما تعمل..وتستكمل حريتها، عندما تنخرط فى النضال من أجل حرية وطنها.

جدير بالذكر أن هذه الأفلام الثلاثة، مأخوذة عن روايات ذات شأن، لإحسان عبد القدوس، الذى منح الشاشة العديد من بطلات يرفضن الاستسلام والخنوع، ويحاولن أن يصنعن، بأنفسهن مصيرهن.

فى الفيلم الرابع «لاوقت للحب» ، المأخوذة عن قصة«حكاية حب» ليوسف إدريس، تطالعنا «فوزية» المدرسة، التى تحقق حريتها بوقوفها كتفا بكتف، إلى جانب حبيبها الفدائى فى نضاله ضد الاحتلال.

قامت فاتن حمامة ببطولة فيلمى«الطريق المسدود» و«لاوقت للحب»..ثم، ببطولة «الباب المفتوح» المأخوذ عن رواية بذات العنوان.. كتبتها الدكتورة لطيفة الزيات، ونشرت طبعتها الأولى.١٩٦٠، وأخرجها هنرى بركات عام ١٩٦٣..وهذه الأدوار الثلاثة تختلف تماما عن الأدوار التى درجت السينما المصرية على إسنادها لفاتن حمامة، والتى كانت تبدو فيها، غالبا، فتاة ضعيفة، لاتقوى على مواجهة المحن التى تعصف بها، منكسرة، مستسلمة، تسيل الدموع على خديها مدرارا، لاتطالب بأكثر من الرحمة.. فى المقابل فى هذه الأفلام الثلاثة، تلوح فتاة تقف على أرض نفسية صلبة.، ذات إرادة متماسكة، تقاتل من أجل ما تراه صوابا..لاتتوقف عن المطالبة بحقوقها كاملة.

وإذا كانت هذه الأدوار الجديدة، عمقت من حضور فاتن حمامة، وجعلتها أكثر اتساقا مع أشواق مرحلة الستينات المترعة بالآمال..فإن فاتن حمامة، بموهبتها، وقدراتها الرفيعة، عبرت بملامح وجهها المرهف، عن أدق مشاعر بطلات تلك الروايات، وانفعالاتهن المركبة، فمنحتهن، قدرا لايستهان به من الشهرة، وقربتهن إلى قطاع كبير من الجمهور، وجعلت لهن طول البقاء.

رواية« الباب المفتوح» فى طبعتها الأولى، تقع فى «٣٥٣» صفحة..وهى مكتوبة ،أو مروية على لسان المؤلفة ، التى تعرف كل شىء عن بطلتها، وواقع حياتها الشخصية، إلى جانب واقع وطنها، بالعديد من الوقائع والأحداث التى تترك أثرها فى كل من يعيش فوق أرضه..وتمتد الرواية زمنيا، إلي عشر سنوات..منذ كانت «ليلى» فى المرحلة الثانوية، إبان مظاهرات ١٩٤٦..حتى العدوان الثلاثى ١٩٥٦..ولاتتوغل لطيفة الزيات فى الأحراش النفسية لترصدها فحسب،

ولكنها تترك لها، فى معظم الأحيان فرصة التعبير عن أفكارها وعواطفها، بلسانها..ولعل صناع الفيلم، وجدوا، فى «الباب المفتوح»، مادة ثرية، تصلح للسينما، سواء بالحركة المادية المتمثلة فى الوقائع والأحداث.. أو التطورات الفكرية والعاطفية التى تعتمل بداخل بطلة تمر بثلاث تجارب شخصية، تترك أثرها الواضح على وعيها الذى يزداد نضجا، وتبلورا.

حافظ السيناريو الذى كتبه بركات ويوسف عيسى، مع المؤلفة لطيفة الزيات، على جوهر الرواية، خاصة بالنسبة للبطلة-الشخصية المحورية- بيقظتها، وحيرتها، وصدقها، وقوتها..وحسنا فعل الفيلم عندما اختصر المسافة الزمنية للأحداث، فجعلها تبدأ قبل حريق القاهرة بعدة شهور، وتنتهى مع اندلاع حرب السويس، مكتفيا بالإشارة إلى أن «ليلى»، اختارت ، فى لحظة اختبار حاسمة، أن تذهب إلى بور سعيد» لتشارك فى معركة الوطن، من دون أن يورط نفسه فى الذهاب إلى «بورسعيد» نفسها، كما هو الحال فى الرواية.

كذلك استبعد السيناريو عشرات التفاصيل الهامشية، والمناقشات الجانبية، ليركز على العلاقات والمواقف الأعمق دلالة والأكثر حيوية،.واستفاد حوار الفيلم من حوار الرواية، المكتوب، أصلا باللغة العامية.. وأسند بركات الأداوار الأساسية إلى حسن يوسف الذى مثل شخصية ابن خالة«ليلى»، عصام حبيبها الأول،..ومحمود مرسى، الأستاذ الجامعى، الدكتور رمزى، خطيبها والذى كاد أن يتزوجها وصالح سليم، المثقف الوطنى، حسين، الذى سترتبط به أخيرا.

يبدأ«الباب المفتوح» بلقطة كبيرة لجرس مدرسة يدق فى الصباح/ صوت راوى، من خارج الكادر يتحدث عن غضب الشعب ورغبته في الاستقلال التام والحكومات المتعاقبة فيما قبل الثورة..مظاهرة طالبات إحدى المدارس الثانوية تندلع لتخرج من باب المدرسة..«ليلى» ، فاتن حمامة، محمولة على الأعناق، تهتف بالحرية،. وتتعمد كاميرا وحيد فريد أن تصور البطل من مكان منخفض فيبدو وجه فاتن حمامة شامخا، على خلفية السماء.

بعد لقطات قليلة سريعة، يخلع الأب «شبشبه» لينهال ضربا على ليلى، بكل قسوة وشراسة فتتألم من دون دموع.

بهذه اللقطات المختزلة، يجسد الفيلم أجوائه الخاصة، زمانا ومكانا..ويحدد عن طريق تفاصيل صغيرة، واقع البطلة، اجتماعيا ونفسيا، «الباب المفتوح» يدور فى فترة غليان شعبى، فى قلب القاهرة..و«ليلى»، تعيش مع أسرتها التى تكشف مكونات شقتها عن كونها من الطبقة المتوسطة.. وخلال بعض جمل الحوار القليلة، يدرك المتفرج تناقضات قيم الأجيال التى تعكسها

هذه الأسرة..فبينما الأم مع الأب، تطالب ابنتها بالخضوع للنواهى، والإلتزام بالابتعاد عن الممنوعات وبألا تخالف أو تناقش..وإن تجامل وتوافق من هم أكبر سنا أو مركزا.ينهض الإبن ، محمود، الذى يقوم بدوره محمود الحدينى، فى أول دور له على الشاشة، بتنفيذ مايراه صوابا.. وإذا كان للإبن -نظرا لأنه ولد- حق التصرف المستقل، فإن الإبنة- لكونها فتاة- ليس أمامها إلا الإمتثال التام.. أن تكون مجرد دمية أو ألعوبة فى يد الجيل السابق..

يتفتح قلب «ليلى » على ابن خالتها، عصام، أنها تحبه حبا رومانسيا لايخلو من صدق وسذاجة..لكن مع ازدياد وعيها تتكشف لعينيها عيوبه شيئا فشيئا..فها هو يتقاعس عن الذهاب مع شقيقها إلى القناة للانضمام إلى الفدائيين.. عندئذ، يبدو عصام ، حسن يوسف، فى عينى ليلى، فاتن حمامة، صغيرا ضعيفا، هزيلا، وهنا تتبدى مهارة بركات فى تحريكه لممثليه، وقدرته على فهم مشاعر أبطاله.. إن فاتن حمامة، بعد توديع شقيقها على السلالم، تقف أمام باب شقتها، حيث يرتسم على ملامحها درجة عالية من الإنهاك النفسى..يقترب منها حسن يوسف، بخجل، وشعور بالذنب..يهم بأن يتلمس أناملها..وبنظرة واحدة منها يدرك أنها غير مهيأة لأدنى تجاوب معه. أن الفيلم، بهذه اللغة السينمائية، يختزل صفحات طويلة من الرواية.

لاحقا، عندما تكتشف«ليلى» علاقة«عصام» بخادمته، تنتابها نوبة غثيان..وسرعان ماتنهى علاقتها به، بحزم، وبلا ندم..وتخرج من التجربة أقوى، وأشد تماسكا..وتودع محطته، ومرحلة الدراسة الثانوية.. لتدخل مرحلة جديدة..

يعتمد الفيلم، فى أجزاء عدة، على المونتاج المتوازى، الذي يقدم بسلاسلة، حدثين فى وقت واحد، بينهما علاقة توافق أو تضاد..فمثلا، أثناء زفاف إبنة خالة ليلى، وبينما الراقصة تقدم فقرتها فى جو لاه، يتم القطع على لقطة كبيرة لآلة الرق، والأصابع تنقر عليها، لتتبعها مباشرة لقطة كبيرة لكشاف ضوئى فوق كشك بمعسكر انجليزى، وأصابع جندى بريطانى تضغط على زناد مدفع رشاش تصيب طلقاته ذراع محمود، شقيق ليلى. ويعود السرد إلي حفل الزفاف ليقدم لقطة تعقبها أخري للجريح وقد استند على كتف زميله حسين أوصالح سليم.. هنا يبرز الفيلم التناقض بين مايدور فى القاهرة، ومايحدث فى إحدى مدن القناة،..وهو تمهيد يتلاءم تماما مع الحوار الذى يدور بين محمود وحسين، أثناء عودتهما فى القطار، حول ضرورة أن يشارك الشعب كله فى المعركة .

يستعين «الباب المفتوح» بوثائق مصورة، ومسموعة، مما يحدد زمن

الأحداث من ناحية، ويمنح الفيلم بعدا موضوعيا من ناحية أخرى..فثمة على سبيل المثال، مشاهد تسجيلية لحريق القاهرة حيث الدخان الكثيف يغطى سماء العاصمة ، والمحلات التجارية وقد تحولت إلى جدران عارية، سوداء، وركام، وثمة صوت جمال عبد الناصر، فى جزء لاحق، وهو يعلن تأميم شركة قناة السويس.

لايربط «الباب المفتوح» الوقائع العامة بالأحداث الخاصة فحسب، بل يدمجها تماما، ويجعل «الوقائع العامة» جزءا من عقل ووجدان البطلة..فى أحد المواقف، تمر ليلى بأزمة نفسية حادة، فترى ذات الدخان، المقبض ، الكثيف، الذى غطى المدينة يوم الحريق.

يتسلل«حسين» بنقائه ووطنيته، إلى قلب ليلى، ولكنها، مع سفره إلى الخارج، والتحاقها بالجامعة، ونزولا على رغبة والديها، ترتبط «رسميا» بالاستاذ الصارم ، الجاد، المهيب، الدكتور رمزى، الذى أدى دوره، ببراعة، محمود مرسى.. ولأن ليلى تملك القدرة على التقييم والحكم، كما تملك الشجاعة على مراجعة الذات، تكتشف مع توالى المواقف، مدى خفوت الحس الأخلاقى، والوطنى، عند ذلك الخطيب المتخلف فى أعماقه.. إنها تنفصل عنه نفسيا حينما تسمعه ينصح شقيقها بالاكتفاء بإقامة علاقة جنسية مع الفتاة التى يحبها بدلا من أن يتزوجها..وتبتعد عنه، أكثر فأكثر، عندما يعرب عن مواصفات الزوجة النموذجية. التى لابد وأن تكون مطيعة، لاوظيفة لها فى الحياة إلا العيش من أجل إرضاء زوجها.. ومع مقدمات حرب السويس، يقرر الدكتور رمزى، المنزعج المتهجم. أن يرحل مع أسرة «ليلى»، إلى عزبته بالفيوم. .طلبا للأمن والأمان.. هنا، تأتى لحظة الاختبار الحاسم بالنسبة لليلى. وهى ذات اللحظة التى يمر فيها الوطن كله، باختبار مصيرى.

فى محطة السكك الحديد، بزخمها البشرى، ومغزاها المعنوى كمفترق طرق، تأتى النهاية القوية الدلالة. فكما أن الوطن، اختار بشجاعة أن يواجه، ويتحدى، ويصنع مصيره..تنزع فاتن حمامة، بهدوء وجرأة خاتم الارتباط العبودى من أصبعها، لتضعه على كف محمود مرسى، غير عابئة، بنظرات الاستنكار والوعيد، المنطلقة من عينى والدها..لقد قررت بكرامة، كما قرر الوطن بكبرياء.. وهاهى تلحق بالقطار المتجه إلي بورسعيد، مدينة النور والنار، ملتقية بالأقرب إلى عقلها، وقلبها..«حسين» ليتوحد مصيرهما، بمصيرالوطن..

«الباب المفتوح»، المعتمد على رواية لطيفة الزيات، الذى حققه بركات منذ ثلاثة عقود، لا يزال ، حتى الآن، نابضا بالحياة، والحضور..ينعش الروح بآماله وأشواقه..شأنه فى هذا شأن القليل من أفلامنا التى استحقت البقاء..عن جدارة.

ندوة

د.لطيفة الزيات تحدثنا:

الإبداع والسياسة أبقياني على قدميّ

شارك فى اللقاء:

د. أمينة رشيد، د.رضوى عاشور، د.سيد البحراوى، اعتدال عثمان، فريدة النقاش

إعداد: مجدى حسنين

- فريدة النقاش: يسعد مجلة «أدب ونقد»، ومجلس تحريرها ومستشاريها، أن تحتفل بالعيد السبعينى للأديبة والناقدة والمناضلة الدكتورة «لطيفة الزيات»، الرائدة الثقافية، والمناضلة التقدمية، التى أثرت حياتنا الثقافية والسياسية والإنسانية، على مستويات عديدة. وإذا كان هذا الاحتفال يأتى متأخرا بعض الوقت، فيشفع لنا أن اتحاد النساء التقدمى بحزب التجمع، شاء أن يحتفل بالدكتورة «لطيفة الزيات»، حتى قبل أن تتم السبعين، بأن أهداها وثائق

المؤتمر العام الثاني، بعنوان «تحرير الوعى»، وكان مقصودا من هذا العنوان أن يخاطب الدور المركزى الذى لعبته «د.لطيفة الزيات» فى حياتنا من كل النواحى. وحوارنا اليوم هو محاولة كى نلاحق- إذا استطعنا- هذه المسيرة الفنية بكل وجوهها.

الوعى فى البدء

- د.أمينة رشيد: لطيفة الزيات، الشخصية ذات الملامح المختلفة، فهى الكاتبة والناقدة والمناضلة والأستاذة الجامعية، وبعضها ملامح أصبحت رموزا فى حياتنا الثقافية والاجتماعية. كاتبة «الباب المفتوح»، وإحدى رائدات «لجنة الطلبة والعمال». ولا أريد أن أفصل بين هذا كله، وأضع فى المقدمة ملمح «الإنسانة» المليئة بحب الحياة، والرغبة فى الانتماء، ومع ذلك هى إنسانة بداخلها تناقض وجدل عميقان، بين التواجد مع الجماعة وفى الجماعة، وبين التوحد وحتى الوحدة الشديدة، وأريد أن أضع قمتين فى الحوار، وأن أركز على المعنى الرمزى، لاثنين من عناوين كتبك الأساسية، وهما «الباب المفتوح» و«الشيخوخة» أى البدايات ولا أقول النهايات، لأنها عندك كما فى الرواية، مفتوحة دائما. أولا: كيف كانت البدايات..بداية القراءة متى وماذا؟ بداية الكتابة متى وكيف؟بداية الوعى متى ولماذا؟.

- د.لطيفة الزيات: . يخيل إلىّ أننى كنت أقرأ دائما، فأتذكر نفسى أخفى- وأنا فى المرحلة الابتدائية- كتاب «شارلوك هولمز» أو أيا من الكتب الرائجة فى ذلك الوقت فى كراسات المذاكرة، لكى لايمنعنى أهلى من القراءة، بعد ذلك بدأت القراءة الجادة بتوجيه من أخى «محمد عبد السلام الزيات»، عندما أهدانى كتاب «توفيق الحكيم» «عودة الوعى»، وكنت أيامها في الصف الأول من المرحلة الثانوية، وهذا الكتاب فتح لى عصرا جديدا، وبدأت أعرف أن الكتابة يمكن أن تمس حياة الإنسان، وأن تمس وجدانه، وليست تلك الكتابة البوليسية التى أتيحت لى من قبل، أضف إلى ذلك أن الجامعة شهدت معى مرحلة جديدة فى القراءة، وبدءا من السنة الأولى بالجامعة، كنت أكرس العطلة الصيفية- وهى كانت طويلة- للقراءة المنظمة، مثلا أعكف على أعمال «ديستويفسكى» وأجهز عليها كلها، وكذلك «تشيكوف» و«تولستوى» وهكذا. وطبعا أتيحت لى الفرصة فى ذلك، لوجود مكتبة عندنا فى البيت، وكانت مكتبة جيدة، ودراستى للأدب الانجليزى وسعت من إمكانياتى وجعلتنى أطلع على الأدب الفرنسى والأدب الانجليزى، وفيما بعد الأدب

الأمريكي.

وقبل أن أبدأ في كتابة رواية «الباب المفتوح» بدأت القراءة الدارسة، لا مجرد القراءة من أجل التذوق للروايات الحديثة، وكنت مفتونة بالرواية الحديثة متمثلة في «هيمنجواي»» «وقرأت أيضا- لأنني متخصصة في النقد- كتب نقد كثير جدا، بل كل ما أتيح لي العثور عليه من كتب نقد، وهي كميات ضخمة، إلى جانب هذا وبشكل متواز معه، تأتي قراءاتي الماركسية، وهي طبعا قراءات مهمة للغاية هذه هي بداية القراءة.

أما بداية الكتابة، فترجع إلي استمراري في كتابة التأملات، وأول قصة نشرتها كانت في مجلة «المصري»،وكنت وقتها طالبة بالسنة الأولى بالجامعة ولكني لم ألبث أن أنهمكت في السياسة، التي لم تترك لي فراغا للاستمرار في اتجاه الكتابة، وإن كنت قد رغبت بمجرد أن قرأت «عودة الروح» في أن أكون كاتبة.» وأول عمل كبير لي كانت رواية «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠، والتي تأخرت عن الظهور لاعتبارات كثيرة، منها حصولي علي الدكتوراة، إذ أنني لم أشرع في الكتابة إلا بعد حصولي على الدكتوراة.

وبداية الوعي عندي أنني وجدته بصورة مجسدة عن طريق أخوي «محمد» و«عبد الفتاح»، وأعتقد أنني وعيت أشياء كثيرة من الطبيعة الموجودة بشكل واضح، لقدرتي على لقط المتناقضات، إلى جانب الوعي السياسي، الذي كان له أكبر الأثر في حادثة قتل البوليس للمتظاهرين في المنصورة، ووصل عدد الشهداء يومها إلى أربعة عشر شهيدا، وكان لهذا الحادث أثر كبير عليّ، كما كتبت في «حملة تفتيش»، إذ دخلت باب الإلتزام الوطني من أوسع أبوابه، وأعتقد أن هذا كان صحيحا.

اما الوعي الطبقي فقد نشأ قبل هذا بكثير، بل يكاد يتبلور منذ مراحل الطفولة، لأنني كنت أمر علي مباني الخان وأرى المرضى والفقراء والمجذومين، وأجري لأني لا أستطيع تحمل الرؤية، هذا التناقض بين الفقراء والأغنياء، بين المرضى والأصحاء، كان من أسباب توصلي إلي بعض الوعي.

هناك شيء آخر حرضني على الوعي، وهو الفروق بين الفتاة والفتى، إذ كنت صبية غاضبة على هذه الفروق، إلى جانب تعلقي الوطني الشديد، كل هذه الأوضاع جعلتني أصل إلى درجة من الوعي، وأعتقد أني دخلت الماركسية من باب الوطنية أولا، ومن باب الإعجاب الشديد باخلاقيات الماركسية. إذ وجدت في الماركسية المساواة التي كنت أسعى إليها، لابين الرجل والمرأة، ولابين الفقراء والأغنياء فقط، بل بين البشر جميعا، وأعتقد أن هذا مهم جدا في تكوين

وعيي، وفي تقبلي للماركسية.

- **فريدة النقاش: هل لنا أن نقف عند دور الدين في تكوين شخصيتك، وكيفية الجدل معه في تكوينك الثقافي؟**

- د.لطيفة: كنت طالبة مجتهدة جدا في الدين، أعني الاجتهاد في حصة الدين، حيث كانت حصيلتي اللغوية تساعدني في هذا الاجتهاد، ولكني لم أكن طالبة مصلية، فالدين كان مهما- ومايزال- في حياتي، ولكنه لم يكن عصب هذه الحياة ولامحورها، ربما كان الوطن هو العصب وهو المحور.

الابداع عشقا

- **د. أمينة: هل يمكن أن توضحي لنا كيف كانت بداية كل عمل كتبتيه..هل البداية صعبة أو بالعكس، تأتي البداية ويتشكل العمل حولها..هل البداية مرتبطة بلحظة من الحياة؟**

ولمشاكل خاصة ونتيجة لتعقد في الحياة، وحين أمسكت بها، أعني حين بدأت في كتابة «الباب المفتوح» انتظرت أربع سنوات، وكنت أقصد الكتابة عن سنين التكوين بالنسبة لي، لأن الجامعة كانت المكون الأساسي، وكان من حسن حظي أنني دخلت الجامعة في وقت تتنفس فيه البشرية كلها الصعداء عقب الانتصار على الفاشية والنازية، وكانت آمال التحرر الوطني مفتوحة إلي أبعد مدى، وكذلك الرغبة في المعرفة، وكان من الممكن أن يستوقفك زميل في ردهة من الردهات ويسألك هل قرأت «فاليري» فتأتي إجابتك بالنفي، فيكون الرد بأنني لا أفهم شيئا على الإطلاق، فأذهب، وأكد وأتعب من أجل قراءة «فاليري» وكذلك الحال في أسئلة أخرى عن قراءة «رابعة العدوية» أو غيرها من الموضوعات..إذ **كانت لحظة التشوق فيها إلى المعرفة، بقدر التشوق إلي الحب. فهي لحظة تاريخية جميلة جدا.**

- د.لطيفة: في رواية «الباب المفتوح» كنت في وضع مهدد، كانت لي رؤية للحياة كطالبة مناضلة، وكطالبة مشاركة في الحركة الوطنية، وهذه الرؤية للحياة توشك أن تفلت مني نهائيا.

- **فريدة: لماذا؟**

- د.لطيفة: نتيجة لمتاعب ،

وأنا طبعا لم أكتب قصة الأربع سنوات، فكتبت قصة مختلفة تماما، قصة عن مصر في عشر سنوات من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٦، وكنت أتمتع بيسر غير معقول، إذ كان من الممكن أن أتمدد على السرير وأن أرى المشهد مكتملا أمامي وأصبه فقط على الورق. ويبدو أنه ضاعت حتى هذه القدرة، فيما ضاع

من أشياء. الكتابة بالنسبة لي الآن أحيانا تكون مندفعة، وأحيانا تكون متعسرة، ولكنها دائما على الورق. ماعشت فيه قبل ذلك، يأخذ الشكل النهائي على الورق.

وبالنسبة لمسرحية «بيع وشرا» كانت العمل الثانى بعد رواية «الباب المفتوح» وكنت علي نفس القدر- مثقلة بالأفكار وبالمشاعر المتباينة المتعارضة، لدرجة أننى حَملت المسرحية تيمات أكثر مما تحتمل ، وأعنى أن الرغبة فى القول وفى البوح، كانت مريحة لى، لدرجة أننى أدخلت تيمات مع بعضها البعض فى هذا العمل.

ولم أستطع أن أخلص المسرحية من التيمات الزائدة، وأن أشذبها إلا مؤخرا، حيث نشرت فى طبعة جديدة صادرة عن هيئة الكتاب المصرية.

- د.أمينة: كنت أريدك فى أثناء هذا السرد، أن تقفى أمام البدايات التى لاتنتهى، وهى تيمة موجودة فى «الشيخوخة»- على سبيل المثال- بشكل ملح.

- د.لطيفة: الحقيقة أن الأشياء التى لاتنتهى، بدأت فى حياتى تنتهى، فكل الأشياء التى كانت معلقة عندي، استطعت بعد أن وصلت إلى درجة جيدة من التصالح النفسى ، أن أكملها، فالعمل الجديد والذى استمر معى، وقد أشرت إليه فى «أوراق شخصية» بعنوان «الرحلة» وهى رواية لم تكتمل، أكملتها تحت عنوان «صاحب البيت». أما «الشيخوخة» فلها مكانة خاصة عندى، لأنها تعطى تعبيرًا عن رؤيتى، وقد تعقدت ونضجت، وقد عرفت حدودها، فإذا كنت قد طمحت فى «الباب المفتوح» لإصلاح العالم، فأنا أطمح في «الشيخوخة» لإصلاح نفسى.

- د.سيد البحراوى: هل تقصدين التصالح أم إصلاح النفس؟.

- د. لطيفة: أقصد إصلاح نفسى ، ومراجعتها ومعرفة الخطأ من الصواب فى أفعالى، لأن التصالح لا يأتى إلابعد المواجهة، أو ما سميته الإصلاح.

ولذلك تجد أن الأسلوب فى «الشيخوخة» يختلف عما سبقها من أعمال، وكذلك الرؤية الزاهرة للمستقبل الموجودة فى «الباب المفتوح». فهى رواية لاتنتهى ، والنهاية فيها بداية، لايوجد فى «الشيخوخة» الطموح الذى كان فى «الباب المفتوح»بل يوجد رضا بهذا الجزء من الحقيقة التى أستطيع الإمساك بها، فقد كانت هناك محاولة للإمساك ببانوراما للحقيقة ، أصبحت فى «الشيخوخة» راضية بهذا الجزء من الحقيقة الصغيرة التى أنا متأكدة منها ومن مدي صحتها، ولك أن

تقول عنه تواضع فى الطموح، أو أن الأحلام أصبحت قليلة.

د.رضوى عاشور: هذا تواضع فى الطموح أصبح محكوما بوعي الضرورة والواقع. وبدلا من الطموح الجامح فى المرحلة السابقة، أصبح الطموح محكوما بهذه الحدود.

الذات والتاريخ

– فريدة: هذه الحدود هل هى ذاتية أم تاريخية؟

– د.لطيفة: الاثنان..محدودية ذاتية هى قاطعة وواضحة، ومحدودية تاريخية أيضا ، ولاتنسى إننى من الجيل الذى عاش تقسيم أوروبا مرتين، مرة لصالح الاشتراكية. ومرة أخرى لصالح الرأسمالية والفاشية.

وقطعا لابد أن يترك هذا أثره الواضح على الطموحات التاريخية.

د.رضوى: أريد أن أكمل هنا ماقالته «فريدة النقاش» لأهمية ما طرحته حول الحدود الذاتية والتاريخية، ولنا أن نرجع إلى مصر، ولو نظرت إلى «لطيفة الزيات» خارج ذاتك بعيدا ولو خطوتين، وتأملت مسيرتها ..إلى أى مدى هى فعلا نتاج طبيعى للتاريخ بكل ارتباكاته مصريا وعربيا فى الأساس، وأعنى في هذه المسيرة بالذات تلك الفتاة العفية التى تتحرك بطموح عال، لتغيير العالم، فتشارك فى العمل الوطنى وتشارك في العمل النضالى الاجتماعى الثورى، وتكتب ، وتنجز وترتبك..كل هذا إلى أى مدى هو نتاج لتاريخ وليس لظروف تكوين ذاتى فقط؟

– د.لطيفة: سؤال جميل جدا يارضوى..ورغم كل السلبيات أحب أن أوضح نقطة واحدة، وهى أنه لولا ارتباطى بالحركة الوطنية الاشتراكية فى الأربعينات، لما استطعت الاستمرار إلى الآن، وأنا أؤكد أنها صنعتنى ، وشحذتنى ، ومكنتنى من النهوض من كل العثرات التى واجهتنى ا المرة بعد المرة، سواء على المستوى الشخصى أو على المستوى العام وأن أستعيد الأمل فى إمكانية الاستمرار. وأعتقد أن هذا لا ينطبق علىّ وحدى، بل على كل جيل الأربعينات، فالحركة الوطنية والشعبية صنعت هذا الجيل، ومكنته– رغم أنه جيل رأى الأهوال متمثلة فى أكثر من حرب، وفي أكثر من هزيمة– أن يستمر واقفا وطامحا فى الغد، حتى الآن.

عشت وأنا طفلة فرحة الأمل والطموح بالاستقلال وعرفت الاستقرار، وعشت هزيمة ١٩٦٧، التى أؤكد أنها هزمتنى من الداخل «مرمطتنى» ولكنها لم تفقدنى الأمل في إمكانية الاستمرار، طبعا عشت حتى رأيت الانقلاب على كل المنطلقات الوطنية، القريبة إلى نفسى، والتى عشت عليها، فى زيارة السادات «لإسرائيل» وفى

كامب ديفيد، وفى تلاحق الهزائم، وأعتقد أننى هزمت .ولم أهزم في نفس الوقت، هزمت من حيث الحلم الذى لم يعد يملأ قلبى ونفسى بالسعادة وبالاستقرار، ولم أهزم من حيث قدرتى علي الاستمرار فى العمل، والهزيمة الحقيقية في تصورى كانت من الممكن أن تؤدى بى إلى الانقطاع عن العمل .

- د. رضوى: أذكرك أنه فى سنة ١٩٦٨ تقريبا ، كنت تكتبين- أحيانا- عامودا صغيرا في الصفحة الأخيرة «بالأهرام»، وكتبت فى إحدى المرات عن «جمال الغيطانى» واحتفيت «بأوراق شاب عاش منذ ألف عام» تحديدا، لأن نص الغيطانى كان يقدم الهزيمة من منظور تاريخى، وكأن هناك حفريات توضح أن أناسا هزموا من دولة اندثرت اسمها «اسرائيل» وأذكر أنك اقتبست بيتا من شعر «سميح القاسم» يقول فيه: ياوحولا لصقت بنعل تاريخى العظيم..إننى أحكم بالموت عليك» من كل هذا أتصور أن لطيفة الزيات كان داخلها مطلق لم يهتز فى أية لحظة، وهو مطلق الإيمان بحق مصر وبالحق العربى فى أن يكون له وجوده، وكل الاهتزازات التى تمت ، كانت في مستويات أدنى من هذا المطلق الثابت، المؤمن بالتاريخ فى صعوده فى نهاية المطاف، فهل هذا صحيح؟

-د. لطيفة: أتفق معك فى كل ماذكرته.

د. سيد البحراوى: أريد أن أشارك فى مسألة المطلق من مستواها الفلسفى، ففى نهاية «الباب المفتوح» تأكيد بأن الشعب بصحبة بطلى الرواية، يحطمون تمثال «ديليسبس».

والحقيقة التاريخية لا تقول بما قالته الرواية ، بل تقول بأن التمثال تحطم جزئيا، ولم يتحطم تماما، إلى أى مدى يمكن أن يمثل هذا فى الرواية نوعا من التمسك بالمطلق ، وعدم الاعتراف بالنسبى، وهو هنا جزئية التحطيم، ويمكن ان يكون قد امتد بالفعل حتى«الشيخوخة» التى بدأنا معها ندرك النسبى أو نتواضع وندرك الجدلية الفعلية بين المطلق. والنسبى و أرى النسبى موجودا أيضا فى مسرحية «بيع وشرا » فهى مبنية على وعى بالجدل بين النسبى والمطلق، وربما هذا نتيجة للشيخوخة ذاتها. ولكن المرحله السابقة على الشيخوخة، هى نوع من التمسك اساسا بالمطلق ، حتى على مستوى الوعى السياسى وذكرت سببين لانتمائك للماركسية: وهما الوطنية، والاعجاب باخلاقيات الماركسية نفسها، والسببان من وجهة نظرى أخلاقيان، وليسا لصيقى الصلة بالماركسية كنظرية ، من الممكن توافر مثل هذه الاخلاقيات لدى أى فكر آخر فلا أراها خصوصية فى الماركسية ، تلك الخصوصية التى تكمن فى البعد الطبقى اكثر من الوطنى والاخلاقى ،

فهل هذا امتداد للمطلق وتجلياته؟

د. لطيفة الزيات : سارد عليك يا سيد وان ابتعدت عن مقصود سؤالك قليلا، اذ ارى الناس تحطم التمثال فى آخر «الباب المفتوح» لكن فى ادراك كامل من قبل «ليلى» البطلة التى تنادى وتزعق : الاصول ... الاصول.. ومن هنا كان يوجد تطلع إلى مستقبل ، تتم فيه حلول جذرية وتقطع دابر الاستعمار والاستغلال. وحكاية المطلق عندى حكاية طويلة ، رغم اننى (كما ذكرت ، فكريا وأعتقد سلوكيا ايضا فالاشتراكية تحولت عندى من مجرد الايمان العقلى إلى السلوكيات) رغم هذا ففكرى كان يتطلع باستمرار إلى مطلق.

كنت أبحث جادة عن مطلق، وهذا يربطنى بسؤال د.أمينة رشيد عن الصراعات الرئيسية فى حياتى، والمطلق عندى بمعنى: أننى بنت مصرية تربيت على المثالية ، على مطلق الصدق ومطلق الحب ومطلق الحرية ومطلق الاخلاق، وعلى دوام الاشياء ، وربما يكون للدين هنا تاثير أكثر مما اتصوره، فكنت دائما فى تطلع إلى المطلق، تعلمت وبطريق صعب جدا، أن المطلق قرين الموت وأن المطلق جامد، والحياة متجددة وان هذا يتصل برغبة دفينة عندى تكون جزءا من الصراع الاساسى فى الهرب، فى الموت فى الانسحاب من حياة يشوبها القصور، وتشوبها الحركة والتغير والمتغيرات، وأعتقد أننى انتهيت من كل هذا وتجاوزت هذا الصراع وكان هذا متصلا أيضا بأننى من الضرورى أن أعمل ما لم يعمل، وأن أنجز ما لم ينجز من قبل، وقد يكون هو السبب فى توقفى عن العمل لفترات طويلة، والآن أقنع بأن أعمل العمل الذى استطيعه بعدما تخلصت من التطلع الدائم إلى المطلق والكمال والاكتمال وما إلى ذلك.

– فريدة:أريد أن أواصل الفكرة التى بدأها«د. سيد البحراوى» ، حول المطلق، وأعتقد أن الماركسية بها مطلق واحد، هو التغير وأن الماركسية لا يميزها فقط البعد الطبقى عن أية فلسفةأخرى للتغيير، وإنما يميزها أنها أيضا فلسفةتحرر شامل وبهذا المعنى أستطيع أن أفهم بطريقة مختلفة صورة التمثال فى آخر«الباب المفتوح» بمعنى أبعد مما أشار اليه سيد البحراوى ، وقراءتى للمشهد الاخيرفى الباب المفتوح تأتى فى ضوء فكرة التفاؤل التاريخى، واذكر هنا حدثا واقعيا انه فى عام ١٩٧٩، بعد «كامب ديفيد» حدثت معركة بين مجموع القوى الوطنية فى بورسعيد وبين الادارة المحلية التى ارادت ان تعيد تمثال «ديليسبس» مرة أخرى فى نفس القاعدة التى كان يحتلها من قبل، والتى حطمته مظاهرات ١٩٦٧ ، فالتمثال لم يحطم كله تاريخيا، بل جزء منه، ولكن بعد هزيمة ١٩٦٧ حطمته الحركة الوطنية في بورسعيد التى

تتميز بسمات خاصة جدا وأصبحت القاعدة بدون التمثال ، الذى ارادت الادارة المحلية إعادته إلى قاعدته عند مدخل القناة فتكاثف الناس بصورة غير مسبوقة - على حد تعبيرهم هم أنفسهم- ومنعوا وضع التمثال فى عز القهر الساداتى للحركة الوطنية فى مصر، وأنا اعتبر هذه الواقعة - رغم صغرها تعطيك الحق فى تحطيم التمثال تماما عام ١٩٥٦ فى آخر «الباب المفتوح»، وسؤالى عن الماركسية:بعد كل ما حدث من انهيارات فى النظم فى أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتى، هل اصبحت الشيوعية يوتوبيا وهل المنهج الماركسى لم يعد صالحا؟!

د.لطيفة الزيات : لا اعتقد أن الشيوعية أصبحت يوتوبيا، ولاأعتقد أنها لاقت فى أى وقت من الأوقات تطبيقا حقيقياً.وبالنسبة لى شخصيا ما يهمنى فى المقام الأول أن الاشتراكية كانت حلمى وستظل حلمى إلى يوم الممات، والرغبة فى التغيير إلى الأفضل تشكل موقعى الذى كان ولم يتغير.

- اعتدال عثمان: الكتابة الابداعية لدى«لطيفة الزيات» تسبقها فى تصورى عملية تمثل طويلة وعميقة بخصوصية الذات أو الخبرة الحياتية بتعدد جوانبها الذهنية والنفسية والحسية من ناحية ، وتفاعلها من ناحية ثانية بواقعها المعيش بكل ما يشتمل عليه الواقع من نواح سياسية واقتصادية واجتماعية ، تتخذ منها د.لطيفة الزيات موقفا وطنيا ونضاليا معروفا.. وسؤالى هو : إلى أى مدى تتأثر عملية التمثل قبل الكتابة وأثناء الكتابة باشكال من الرقابة الذاتية ، وأشكال أخرى تفرضها المساحة المتاحة لعملية التعبير ، فى سياقنا الثقافى خصوصا اذا ما ضاق هامش حرية التعبير لأسباب تخرج عن ارادة المبدع نفسه؟

إرادة المبدع

- د. لطيفة الزيات : لا شك أن مساحة التعبير تضيق نتيجة للأوضاع التى تفضلت بذكرها، ولكن دائما توجد محاولة من جانبى لتجاوز هذا الضيق، فمع كل عمل توجد محاولة دائبة لتجاوز الحدود التى يفرضها السياق التعبيرى، وأعتقد أننى فى «أوراق شخصية» تجاوزت الكثير من هذه الحدود، وأن هذا التجاوز تضفى عليه العملية الجدلية نوعا من الحذف والاضافة ، فهناك الضرورة، وهناك الحرية ، والمبدع يسعى فى كتابته بين جدل الحرية والضرورة، وهذا الجدل دائم وما هو ضرورة اليوم ، قد يصبح حرية غدا ولذلك اعتقد ان مساحة الحرية حتى فى الشيخوخة اكبر من مساحة الحرية فى الباب المفتوح. لأن الذاتية هنا تعبر

عن نفسها بوضوح، وبفردية أكبر ، أما فى «أوراق شخصية» ، فالوضوح والفردية أكبر مما اتصور أنا ، لأن «لطيفة الزيات» فى هذه الأوراق تعلن: أنا لطيفة الزيات وهذه هى حياتى الخاصة ، لا يوجد تنكر أو أقنعة تختفى خلفها. وفى رواية «صاحب البيت» الجديدة، توجد ايضا حرية ، وأشير أكثر من اشارة إلى المسائل الحسية، وهذا طبعا ليس واردا بالنسبة للكاتبة المرأة فى السياق الثقافى العربى.

ومسألة القيود تنطبق على كل كاتب ، وليس على لطيفة الزيات وحدها ، وتتضاعف بالنسبة للمرأة ، وتتضاعف أكثر بالنسبة للمرأة الملتزمة لأننا تربينا على كثير من الصرامة الانضباط والجدية ، وكان ضروريا حتى نواجه حملات الهجوم علينا ان نتطهر اونصبح كالمتطهرين

-اعتدال: هناك أيضا جانب الرقابة الذاتية فأنت تحدثت عن الجانب الذى يخص هامش حرية التعبير فى السياق الثقافى ، لكن هناك شقا أخر، يخص الرقابة الذاتية، التى يفرضها الكاتب على نفسه

د- لطيفة :هذه الرقابة الذاتية من الممكن أن تكون رقابة سياسية معتبرة ، فهذه هى حدود الرقابة الذاتية عندى، ممكن أن تكون رقابة سياسية بمعنى أوضحته فى رواية «صاحب البيت» وهى رواية ترددت كثيرا فى إكمالها وفى إصدارها نتيجة بعض الأوضاع التى تتلخص فى إما أن تقولى ، هكذا أقول لنفسى-كلمة أمل وإلا فكفى عن الكلام ، هذا كان دافعا من الدوافع التى لم تجعلنى أنشر هذه الرواية من قبل ، وهو دافع سياسى بحت، لأننى مؤمنة بضرورة أن يبعث الكاتب الأمل، ولكن من الممكن أن يتحول هذا إلى نوع من التزييف للواقع، فالاصرار على اثارة امل، حيث لا امل، قد يتحول إلى نوع من الخداع.

-اعتدال: هذا ايضا نوع من الصراع الذى اشارت اليه أمينة رشيد : أن ينطلق الكاتب من موقف سياسى، فى بعث كلمة أمل للناس، فى اطار استمرار الحياة ودوره ككاتب. إنه يدعو إلى التطوروالتغيير، والجانب الاخر انه يخشى ان يكون هذا الامل غير واقعى وغير مرتبط بمعطيات الواقع.

- د.أمينة رشيد: سامد السؤال الذى سألته «اعتدال عثمان»، وأسال عن الرقابة فى بعدها السياسى أرى لها بعدا أعمق من ذلك، فهناك رقابة الآخرين، ورقابة التقاليد ، تراث يكبل المرأة أن تقول او لاتقول وفكرة ان يكتب الكاتب سيرة ذاتية تمس صورته ،وصورة أشخاص أخرين .. هل دخل كل هذا فى الرقابة.

د- لطيفة : هذه نقطة جميلة جدا ، وأريد أن أوضح انالمرء عندما يكبر


Mamdouh Soliman

فى السن، يتوقف من الاهتمام بما اذا كانت صورته حلوة فى نظر الآخرين ، أو هى غير ذلك، ويتجاوز هذا الشعور. وفى الشيخوخة بالذات عبرت عن هذه المسألة ، عندما جعلت البطلة فى إحدى المواقف، تضع رجليها تحت جسدها وتجلس «متربعة» فى مكان العمل فلم يعد يهمها شكل الجلوس، بقدر ما يهمها راحة الجسد ، وأن يتخذ الجسد الشكل المريح له، بصرف النظر عن شكل هذه الجلسة ، وأعتقد على حد قول رجاء النقاش.، إننى بهدلت نفسى فى «الشيخوخة» وقسوت عليها قسوة لم تحدث من قبل.

-اعتدال: هى بالفعل تحتوى على تشريح للذات وقدرة غير عادية على رصد أدق خلجات الإنسان ، حتى مواضع الألم والجروح والضعف وهذه قوة، لايقدر عليها الا القوى فهو لم يستسلم لضعفه ، بل يصفه ويضع يده عليه.

د- لطيفة: هو لا يقدر على هذا الا بعد أن يكون قد تجاوزها حياتيا.

د- رضوى : أكمل سؤال «اعتدال» و«أمينة» بشأن الرقابة أيضا، وأعتقد أن هناك رقابة اختيارية ، وأن نصوص «البدايات» و«الشيخوخة» و«أوراق شخصية» تتسم بجرأة هائلة لكن هذا لايمنع فى نفس الوقت إنها نتاج لقدر لابأس به من الرقابة .. وسؤالى هو هل هذه الرقابة أملاها عدم القدرة على المضى أبعد من هذا فى إذاعة ونشر الذات على العالم الخارجى، أم فرضتها قدرة فنية فذة؟ وهل استطاعت «لطيفة الزيات» أن تحول حدود المضى فى كشف الأنا بقدراتها الفنية غير العادية إلى شكل فنى أصبح انجازا جماليا؟

د.لطيفة:بالنسبة للنقطة الأخيرة لاأستطيع أن أحكم عليها، وأترك هذا للناقد، لكننى أوضح الخلفية اللازمة لتفهم الموضوع، فأنا لاأكتب إلا لقارىء»، ولا أكتب إلا وعينى على القارىء، هدفى من الكتابة أن يشاركنى القارىء رؤيتى للحياة، وأن أكسر عزلتى وأن تصبح رؤيتى هى رؤية الآخرين، فأنا- حتى عندما أكتب عن لطيفة الزيات- لا أكتب عن لطيفة الزيات المختلفة والمفردة، وإنما هدفى هو النمطى والقارىء، حتى فى «الشيخوخة» وفى «البدايات» هدفى أن يشاطرنى القارىء رؤية الأشياء، أو مزيج من هذا ومزيج من ذاك، وقد يرسم هذا حدودا فعلا للمادة، بحيث أصبحت مادة للكثيرين من العوام، فقد ذكرت لى إحدى القارئات أنها قرأت نص «الشيخوخة» أربع عشرة مرة، ولو لم أكن قد انتقلت من الخاص إلي العام، ومن الفردى إلي النمطى، لما قرأت قارئة هذا النص كل هذه المرات. وهذا يعنى أن النص أصبح ملكا للجميع.

- اعتدال: مامعنى النمطى عندك؟

النمطى والخاص

د. لطيفة: النمطى ماهو مشترك بينى وبين الآخرين، وفى نفس الوقت خاص، هو مزيج من الخاص والعام، بحيث إننا لو وقفنا عند «الباب المفتوح» سنجد أننى لم أكتب فى هذه الرواية عن «لطيفة الزيات»، ولكن كتبت عن فتاة بدأت حياتها ضعيفة وانتهت قوية، وأنا لم أكن بهذه الصورة، أنا بدأت كالعاصفة وانتهيت..

– فريدة: كالعاصفة أيضا فنحن ندعو لك بالصحة والعافية وطول العمر..

–د.لطيفة: لماذا لم أكتب عن لطيفة الزيات؟ لأنها ليست نمطية، أنا أتجه إلى الفتاة العادية، الجالسة فى منزلها، ويمكن أن تتمثل نفسها وتدرك كيف تتمثل ضعفها، وكل هذه الحالات من الضعف والقوة، موجودة عند كل إنسان.

– د.رضوى: طبعا أنت –كالعادة– لم تجيبى علي سؤالى ولذلك أنا سأنتقل إلى نقطة أخرى تستوقفنى خاصة بالنمطى، فى المقابلة الطويلة التى أجرتها معك مجلة «ألف» تحدثت عن النمطى أيضا، وأعتقد أنه مفهوم لدى الناقدة «لطيفة الزيات، والناقدة هنا ليست بالضرورة دائما تقول الأدق بشأن فنها، بمعنى إذا كانت شخصية «ليلى» فى «الباب المفتوح» هى شخصية تحقق التوازن بين الفردى والنمطى، إلا أن بطلة «الشيخوخة» وبطلة «البدايات» وبطلة «أوراق شخصية» هى شخصيات غير نمطية، فقد استطعت أن تقدمى هذه الشخصيات بما يشرك القارىء ويجعله يدخل فى مساحة تضيئه وتثريه وتعلمه، وهكذا دائما الفن الكبير، لكنها شخصيات غير نمطية.

– اعتدال: بمعنى أن الشخصية النمطية فى الغالب تكون شخصية سلبية؟

د.سيد: أتصور أن «د.لطيفة» تقصد بمفهوم النمطية ، الغوص فى الفردى، وصولا إلى جوهر هذا الفردى الذى يربطه بالآخرين، وبالتالى لايوجد تعارض هنا بين الفردى والنمطى، والفكرة الأساسية هى: إلى أى مدى تغوص داخل «ليلى» بتجسيد ملامحها، حتى ترى أنها شخصية كل «الليلات»!.

– اعتدال: بحيث أن تغير ليلى من موضع الفتاة العادية المنتمية إلى أسرة من الطبقة المتوسطة، إلى شخص مشارك إيجابى كأنها رسالة العمل الروائى بأن يتوحد القراء مع هذه الشخصية، نحو التغيير الذى تم فى وعى هذه الفتاة.

د.لطيفة: أريد أن أرد على رضوى بعدما اتضح المقصود، أعتقد أنى أجبت على سؤالك بأن الشخصية فى «أوراق شخصية» غير نمطية، وهنا أقف لأؤكد أنها مزيج من الضعف اللامتناهى، ومن القوة اللامتناهية

أيضا، مزيج من الرغبة فى الحياة، ومزيج من الرغبة فى العودة، مزيج من الشجاعة ومزيج من الجبن، فكل هذا جعل الشخصية قريبة من القارىء، وجعل القارىء راغبا فى مشاركتها.

د.رضوى: أنا مختلفة معك فى هذا الطرح، فأراك متحمسة جدا لمفهوم «لوكاتش» عن العلاقة بين الشخصية الفردية والنمطى، وقبل أن تقرأى «لوكاتش» نفذته، فى رواية «الباب المفتوح» باقتدار، أما فى «أوراق شخصية»و«الشيخوخة» فهى نصوص قريبة من السيرة الذاتية، بل أؤكد على أن «أوراق شخصية» سيرة ذاتية بشكل جديد، وإضافة إلى شكل السيرة الذاتية، والحديث حول الشخصية النمطية النموذجية ، التى تمثل عصرها وتتقاطع فى حياتها الخطوط الرئيسية لهذا العصر، وهى نموذجية ونمطية بهذا المعنى، وهنا شخصية «لطيفة الزيات» كما كتبتها «لطيفة الزيات» فى هذه النصوص، هى شخصية ليست نمطية بل قد تجد امرأة صدى فى بعض عناصرها النفسية، أو تجد كاتبة أخرى، أو مثقفة ملامح مشتركة، لكنها فى النهاية شخصية غير نمطية، بمعنى أنها ليست نموذجا للمرأة المصرية التى عاشت فى النصف الثانى من القرن العشرين، وبالتالى أشعر أن لفظ «نمطى» يفرض فرضا على هذه النصوص، وأنا لاأوافق تماما على فرض هذا اللفظ، لأن الشخصية كما قدمتها النصوص الثلاثة«البدايات» و«الشيخوخة» و«أوراق شخصية» أغنى من أن تسمى نمطية.

– فريدة: لو قلنا نموذجى يكون التعبير أفضل بدلا من النمطى.

– د.. لطيفة: أتفق مع «د.رضوى» على أن كلمة النمطى غير دقيقة بالنسبة لهذه النصوص الثلاثة التى ذكرت، ولكنى -كما قلت- أحاول دائما أن أوازن بين نقاط الضعف ونقاط القوة داخلى، أملا فى أن يجد كل قارىء وقارئة، نفسه فى هذه النصوص، وأن يردد:إذا كانت هى قد تجاوزت كل هذا فلماذا لاأستطيع أنا أن أتجاوز؟! فأنا لاأحاول إظهار القوة والهول داخلى، لا.. فأنا كلى جراح، وكلى ضعف وغلب واستطعت أيضا أن أفعل، وهو ماسمعته من كثيرات ، ومنهن من تعلن أنها لم تكن تعمل وبدأت فى العمل بعدما قرأت«أوراق شخصية» هذا هوما أقصده بكلمة نمطى.

– د.سيد: أنا لاأتصور أن النمطى عند «لوكاتش» هو أن يكون بالضرورة ممثلا للعصر، بل من الممكن أن يكون ممثلا لطبقة، وليس ضروريا لجمل المجتمع أوالعصر، وبهذا المعنى نقرر ما قالته «د.لطيفة» وأريد أن أنقل السؤال الذى بدأته «اعتدال عثمان» إلى مستوى آخر، وهو فكرة القمع والحرية بالنسبة للكاتبة نفسها، وللشخصيات داخل العمل، وفى علاقتها بالكاتبة، وأرى أن القيمة الأساسية

التى يقوم عليها عمل «د.لطيفة الزيات» طوال الوقت من البداية وحتى الآن، هو البحث عن الحرية ، لكن مفهوم الحرية فيما -أتصور- يختلف من مرحلة إلى مرحلة بمعنى أنه، فى العملين الأولين، «الباب المفتوح» و«بيع وشرا» يبدو التحرر هنا هو فهم الضرورة، وكذلك فى الأعمال الأخرى، وإن كانت فى هذين العملين، هى الضرورة الخارجية، ضرورة العالم سواء المجتمع بشكل عام، أو العائلة المتكالبة على المال المتمثل فى ميراث الأخ، وتعنى «صنفاء» فى النهاية أن حبيبها ينتمى إلى هذه العائلة، وبالتالى تستطيع أن تتحرر منه، وفى المرحلة الثانية يبدو أن الضرورة هنا موروثة وداخلية، وهذا واضح فى «أوراق شخصية» فقدرة الكاتبة أو البطلة، على أن تعمل «حملة تفتيش» داخل نفسها، هذا العمل يحررها ، وكذلك فى «الشيخوخة» وأيضا فى «صاحب البيت» نجد البطلة تتحرر فقط عندما تستطيع أن تخرج من داخلها هذا الموروث القاتل الذى كان يكبلهافى علاقتها بزوجها ورفاقها وتحررت فقط عندما تحررت من موروثها فى علاقتها بأسرتها وتربيتها القديمة. ويبدو لى أن مفهوم التحرر فى الأعمال الأخيرة، هو تحرر داخلى أكثر منه تحررا من الموروث، فهو فهم للشخصية ذاتها وتحررها من معوقاتها الداخلية أكثر من كونها معوقات خارجية . وهذا التصور فى حال صحته يطرح مجموعة أسئلة. ويبدو منطقيا أن هذا التطور طبيعى، لرؤية د. لطيفة التى عبرت عنها منذ قليل، لكن من حق الفنان فى حالة كتابة السيرة الذاتية، التى تنتهى عند «حملة تفتيش».. فإلى أى مدى يكون هذا واردا وصحيحا فى حالة «بيع وشراء» و«صاحب البيت» التى تحمل وجودا موضوعيا لشخصيات مختلفة ومستقلة عن الكاتبة.، وبطريقة أكثر وضوحا: إلى أى مدى تمارس الكاتبة هنا نوعا من القمع على شخصياتها لتضعهم فى إطار مفهومها المتغير للحرية حسب المراحل المختلفة لرؤيتها وتطورها؟

-فريدة: لتبسيط السؤال أكثر.. إلى اى مدى أنت ديمقراطية مع شخصياتك التى ليست تعبيرا ذاتيا والتى ليست أنت؟

- د. لطيفة: أعتقد أن فكرة ديمقراطية الكاتب مع شخصياته مثالية نوعا ما، بمعنى أن رؤيتى فى النهاية للأشياء هى التى تحرك كل العملية الابداعية، فقد عشت نوعين من القمع، كامرأة، وكمواطنة، والحقيقة إننى عشت أنواعا كثيرة من القمع ولاداعى لأن نذكرها أو نخوض فيها لكن أقول نوعين من القمع اختصارا، وهما القمع الخارجى عن طريق الأسرة والدولة والسلطة وإلى ذلك، والقمع الداخلى عن طريق تسلط الموروث علىّ، ووصلت

من خلال تجربتي إلى أن هذا أشد أنواع القمع وأقساه، وليلى كان قمعها في «الباب المفتوح» إلى حد كبير خارجيا وليس داخليا ، لكنه داخلي أيضا إلى حدما لأنها تنهزم وتستكين ثم تواصل، و«صفاء» في «بيع وشرا» لاتعاني من قمع داخلي، بل يكبلها القمع الخارجي، وترفض العائلة القامعة، وفي «صاحب البيت» القمع الأساسي هو قمع داخلي، والقمع الداخلي يأتي مع تطور تجربة الانسان، وأنت ياسيد -كشاب صغير- (إذا كنت شابا صغيرا) أو مجدي مثلا: فهو يدرك مدى القمع الداخلي، بعد تجربة حياتية طويلة، وكلما تقدم في السن، يدرك أنه القمع الذي يسحق، ويفوق كل أنواع القمع الأخرى، وهذه تجربة انسانية عامة.

د. سيد: لو كانت حركة التحرر الوطني تصاعدت الايمكن أن تنفك معها موروثاتنا وتتحلل؟

دلطيفة: هذا جزء لايتجزأ في مطالب «الباب المفتوح» : تغير القيم السلوكية التي توقف التطور.

المسكوت عنه

- اعتدال: هناك قضية خاصة بالعلاقة بين الكاتبة الفعلية والكاتبة الضمنية..فأنت تكتبين في عدد كبير من نصوصك الابداعية بضمير المتكلم المفرد، بمعنى أن حضور الكاتبة الفعلية: المرأة- السياسية- الأستاذة الجامعية- المثقفة، هو حضور ملموس، فكيف تتحدد العلاقة بين الكاتبة الفعلية ، والكاتبة الضمنية، أي الشخصية القصصية الراوية؟ العلاقة بين الكاتبة الفعلية بكل أبعادها والشخصية القصصية الراوية، بصورة عامة، وبالنسبة لك بصورة خاصة؟

-د. لطيفة: أعتقد أنني أجبت على هذا السؤال بمعنى المساحة التي تحاول الكاتبة الفعلية أن ترسيها بين ذاتها وبين الشخصية ، فهذه المساحة مقصود بها الاقتراب ما أمكن من القارئ العادي، والأمل في أن يقاسم الكاتب العادي الشخصية الروائية نفس مشاكلها.

- اعتدال: أنتقل إلى نقطة أخرى وهي: إن المسكوت عنه في الخطاب الأدبي يعادل من حيث الأهمية والدلالة، المعبر عنه في ذلك الخطاب نفسه، بعين الناقدة هل يمكن أن تقدمي لناقراءة لما سكتت عنه نصوصك الإبداعية. وفي صياغة أخرى للسؤال هل سنوات الصمت بين «الباب المفتوح» و«الشيخوخة» و«حملة تفتيش» وطبعاالنصوص الأخرى، يمكن أن تعد نصا أخر، وكيف يمكن قراءة هذا النص الآخر- النص الصامت وسنوات الصمت؟

د. لطيفة: ساجيب على السؤال في صيغته الأخيرة، سنوات الصمت

هى المسكوت عنهـا، ليس فى نفس النص، بل أعنى سنوات الصمت ككل، وهـذه السنوات المسكوت عنهـا، تعنى أن الانسان لايبلغ التصالح مع الذات بسهولة ولايبلغ التقبل الكامل للذات أيضا بسهولة، بل يأخذ عمرا ونضالا كبيرين، ولايبلغه إلا متأخرا. وهذا ماينطبق على حالتى أنا. وماأصدرته أخيرا «بيع وشرا» و«صاحب البيت» كان المسكوت عنه فى جوهره وفى أساسه وهو ما يمثل سنوات الصمت. وبالنسبة للنص نفسه هذه عملية أخرى، لو أوضحت المقصود بها سأرد عليك.

د. أمينة: هل يمكننى أن أوضح أنا، بأن الفقرات البيضاء وفقرات الصمت فى داخل النص.. هل هى قيمة فنية أو أشياء لم تبغ قولها؟

- د. لطيفة: هل يمكننا أن نشير إلى عمل بعينه حتى نحدد المقصود.

-اعتدال: فى «البدايات» هناك فجوات تاريخية وقفزات عمرية.

د. لطيفة: اعتقد إنها ضرورة فنية.

-د. سيد: لو أردت أن تزيدى توضيح العلاقة مع د. رشاد رشدى فى «أوراق شخصية» فهذا ممكن، باعتبارها من المسكوت عنه فى النص.

د. لطيفة: سآتى «بالنظارة» لإننى لم أعد أرى جيدا (تقوم) !!

ثم تواصل:إذا وقفنا عند «البدايات» سنجد أن مايحكمنى هو التيمة وهى فى هذه الرواية تيمة العبور من الكهولة إلى الشيخوخة، ولايهم فيها كثيرا ماتسميه بالفجوات، والضرورة الفنية هى التى مكنتها من هذا العبور، فى الإطار القصصى الذى وردت به، والمسكوت عنه لاينتمى إلى التيمة التى من المفروض أن تضم مجموعة الجزئيات وفى «أوراق شخصية» قيل أنى سكت عن العلاقة «برشاد رشدى» وأنا لم أسكت عن هذه العلاقة ، ولكن كتبت عنها فصلا بمدى مايخدم التيمة، لأن الأوراق الشخصية ، ليست سيرة ذاتية، بل صراع واحد فى حياتى، مابين الاقبال على الحياة والنكوص عنها، مابين الحياة والموت، مابين الشجاعة والجبن ، هذا الصراع موجود وهو أساس التيمة، وكل المفردات التى تخدم هذا الصراع موجودة ، دون غيرها من المفردات الأخرى ، ففى حياتى أشياء مهمة جدا لم ترد، لأنها لاتخدم هذا الصراع فى هذه التيمة، وما كتبته أعتقد فيه الكفاية ويزيد لتعميق هذا الصراع.

-فريدة: لى ملاحظة عماتيل، فلا أظن أن السكوت كان عن العلاقة مع «رشاد رشدى» لأنك كما ذكرت عالجتها فى «الشيخوخة» وفى «حملة تفتيش»، فالسكوت كان عن العلاقة الأولى، التى أشرت إليها إشارة عابرة ولم تتوقفى عندها أعنى الزواج الأول، فهذا تساؤل للكثيرين حتى على صعيد السيرة لمن

كانوا معاصرين لمرحلة هذا الزواج ولديهم ذكريات ويعرفون الأشخاص.

-د. لطيفة: أيضا أحيلك إلى إجابتى السابقة، بأن ماكتبته ليس سيرة ذاتية، وأنه لم ترد فيه أشياء كثيرة هامة ، مثل علاقتى بأهلى، وعلاقتى بكليتى، وطلابى، وعلاقتى بالكتب، وبقراءاتى، كل هذا لم يرد، أنا ذكرت فقط من هذه العلاقة مجمل مايكوّن مفردة من مفردات الصراع، والعلاقة بالزوج الأول مبنية بشكل جميل. -اعتقد -لأنها تكتب أبعادا رمزية.

د. رضوى: عندى سؤال خاص بالكتابة الأدبية، ذكرت فى أول الحديث إنك عندما قرأت «عودة الروح»«لتوفيق الحكيم» شعرت لأول مرة بأنك تريدين أن تصبحى كاتبة.. هذا يوضح أنك فى مرحلة مبكرة انتبهت- وإن لم يكن بالضرورة بشكل واع- إلى هذا النوع من الأدب، الذى يسمح لك بأن تقدمى مايجمع كل مايهمك فى الحياة، مايجمع السياسى والثقافى، الوطنية والعاطفية، التاريخى والذاتى، كل هذا فى إطار الأدب ، وسؤالى مرتبط بمشروعك الأدبى وما دور التاريخ فيه من وجهة نظرك أنت..لأن من الواضح أن البداية كانت الرواية التى تجمع التاريخ ومفردات الحياة اليومية لمجموعة من البشر؟

-د. لطيفة : أعتقد أن «الباب المفتوح» تؤدى هذه الوظيفة، بشكل واضح جدا،وأود أن أوضح وان كان فى هذا شئ من الغرور أن«الباب المفتوح» هى «عودة الروح» من ١٩٤٦ وحتى ١٩٥٦. وبعد ذلك تمزقت الأشياء. ولذلك ذكرت إننى كنت حريصة جدا أن أمسك بمنظورى للحياة قبل أن يفلت منى عام ١٩٦٠.

د. رضوى: لكن إلحاح التاريخ موجود فى كل النصوص اللاحقة أيضا، فأنت كاتبة مسكونة بالتاريخ وفيه أيضا وأريد أن أستنطقك بكلام نظرى عن مكانة التاريخ فى مشروعك النظرى وكيف ترينه الآن؟

-د. لطيفة: أنا سعيدة أولا أن تقولى إن التاريخ يذكرنى، فالتاريخ طبعا بالنسبة لى كان الأمل والتجدد الدائم، فهو الذى يصنع الفترات المزدهرة، ويصنع أناسا عظاما لهذه الفترات المعينة، وكل عمل فنى هو أبن تاريخه، بصرف النظر عما اذا كان خط هذا التاريخ صاعدا أوهابطا، ولكن هو ابن تاريخه، وابن بيئته وابن ناسه. وشعورى الآن بالتاريخ خارج الأعمال الأدبية، هو شعور متبلد جدا للأسف الشديد، بمعنى: أننى أرى التاريخ لم يتوقف عن صنع الناس، ولكن هذه الجذوة المفعمة بأن الغد هو بالضرورة أفضل من اليوم، أو أن أجمل الأطفال لم يولدوا بعد، أصابها بعض الاهتزاز.

امرأة اللغة

د. سيد: أنا شخصياأحس أن فى عملك بصفة عامة يبدو الأسلوب وكيفية التعامل مع اللغة أهم العناصر، هناك اهتمام بالغ بالاسلوب وهو اهتمام ليس مقصودا فهو أسلوب جميل جمالا طبيعيا وتلقائيا، لكن بالنسبة لى يكاد يأخذنى ، وهو الفارس الأول فى عناصر العمل الفنى . يبدو هذا غير طبيعى فى ظل تخصصك مثلا كاستاذة فى الأدب الانجليزى، والنقد الانجليزى. فما هى مصادر الجمال الأسلوبى.. وهل تشعرين أنك كامرأة تمتلك خصائص أسلوبية مميزة عما لو كان كاتبا رجلا يكتب عن نفس التيمات؟

د. لطيفة: أولا أنا لم أرد أن أدخل قسم اللغة الانجليزية، أنا دخلت قسم اللغة العربية فى بداية دخولى الجامعة، على أمل أن يعلمونى الكتابة، وانتقلت فى نفس السنة إلى قسم اللغة الانجليزية عندما يأست تماما من إمكانية تعلم الكتابة فى قسم اللغة العربية.

د. سيد: مع ملاحظة أننى فى قسم اللغة العربية بنفس الكلية!!

د. لطيفة: أضف إلى ذلك أننى قارئة جيدة، وقرأت طبعا معظم ماكتب باللغة العربية، ولاأشعر أن لغتى جميلة بشكل خاص، ولكن أشعر أنها تحمل مشاعر كثيرة ومتناقضة ومتضاربة، وهذا هو سر حلاوتها، وأشعر أيضا أننى كاتبة أسعى - عندما أكتب- إلى التاثير فى الآخرين، ومحاولة تحريكهم فى هذا الاتجاه أو ذلك، رغبة منى فى أن يشاركونى رؤيتى للحقيقة. فإذا كان هناك أى جمال فى أسلوبى فهذا سبب من الاسباب الوجيهة التى تكمن وراء ذلك.

-د. رضوى: أنا أختلف مع «د. سيد» فيما طرحه حول اللغة، ومصدر تميز لغة الكتابة ليس العناية الفائقة بالأسلوب، وليس الجمال البالغ للأسلوب أو البلاغة الزائدة، بل المصدر يكمن فى الدقة التى لاتتوفر دائما فى الكتابة العربية الحديثة، هناك دقة واقتصاد ورغبة فى نقل الشحنة الانفعالية أو تفاصيل المشهد.. أو... أو.. بالكلمات المساوية بقدر الإمكان، وأنا لا أعتقد أن «لطيفة الزيات» من الكتاب المولعين باللغة كلغة، وليست من المولعين بالنحت اللغوى فى الكتابة، لكن أتصور أنها تعيد الجملة مرة وثلاثا، لأنها قلقة بشأن مدى دقتها كأداة توصيل ما تريد توصيله، سواء كانت شحنة انفعالية أو تفاصيل مشهد .فهل هذا صحيح أم لا؟

د. سيد: لايوجد خلاف..لكن أضيف إلى ماذكرته «د. رضوى» حول الاقتصاد والدقة فى اللغة سؤالا: هل السر يرجع إلى دمياط أم هيمنجواى؟

د. لطيفة: بالطبع هو نتيجة لدراسة الآداب الغربية وليس هيمنجواى بالتحديد، بل الآداب

الغربية عموما.

-د. سيد: ولماذا تنكرين الأثر الدمياطى فى هذا الصدد؟

د. لطيفة: ياريت...

د. رضوى: خاصة أن الدمايطة معماريون شطار، فهناك -بخلاف الدقة فى اللغة- يوجد وعى حاد بالبناء وهو مايميزها، حتى فى المقال، وهو نوع من الصرامة الايجابية.

-فريدة: هناك سؤال عن اللغة والمرأة: هل تتميز المرأة بأسلوب خاص يجعلها مختلفة فى التعبير من الرجل؟

د. لطيفة: أنا أسلوبى كامرأة لا أستطيع أن أحكم عليه، بل نحتاج إلى متخصص فى النقد يستطيع أن يقول أن هذا الأسلوب يتميز ببعض السمات أو لايتميز عن أسلوب الرجال، وهذا كلام معاد ومكرر، لكن المهم أن أقول: اسلوبى هو أنا بشكل أعتقد أنه واضح أكثر مما هو واضح عند أى كاتب من الكتاب، لدرجة أن الناس تقول لى ضمن تعليقاتها النقدية، أنهم عندما يقرأون لى نصا، يسمعوننى وأنا أتكلم.

د. أمينة: أنتقل إلى سؤال آخر عن دورك كناقدة، فقد عشت تجربة مجلة الطليعة، وصفحاتها الثقافية، فهل أثر ذلك فى مفهومك للأدب ورؤيتك للأدباء الشبان، آنذاك؟ نريدك أن تحدثينا عن هذه التجربة؟

د. لطيفة: لم يحدث أننى غيرت رأيى فى تقبلى للأدباء الشبان وأعمالهم.

د. أمينة: أعنى أنك كنت مستغربة الظاهرةفى البداية.

د.لطيفة: لا...أبدا

د. رضوى: أذكرك بتعليقك على عدد الطليعة بعنوان« هكذا تكلم الأدباء الشبان فى مصر» قبل صدور ملحق الطليعة، وعلق عليه د. لويس عوض ود. لطيفة الزيات ولطفى الخولى. وقال د. لويس إنها زوبعه فى فنجان، ود. لطيفة كان موقفها متفهما، ولم تقل مثل ماقاله لويس عوض.

د.لطيفة: لسبب بسيط هو أننى كنت متحمسة فى تلك الفترة للرواية الغربية الجديدة، وبلغ من حماسى أن أكثر كتاباتى النقدية كانت عن هذه المرحلة التى تبدأ من «اللص والكلاب» وحتى «ميرامار» فى مجلة «الكاتب»، ومعنى هذا إننى كنت مرحبة بهؤلاء الكتاب الشبان منذ البداية.

بل أكاد أتذكر أننى صاحبة التقييم النقدى لما كان يسمى بادباء الستينيات وفى إطار هذا الملحق ثم تقييم يحيى الطاهر عبد الله، وابراهيم أصلان، وعبد الحكيم قاسم، والابنودى، وأمل دنقل، ومحمد البساطى.. وغيرهم ، وأيضا كانت تنشر الأعمال الإبداعية وقصة مبكرة لمحمود الوردانى، وأول ماأنشئ هذا الملحق، أو كل لى أن أشرف عليه، وكانت

هذه فكرتي لتقييم هذا الأدب الجديد، ونشر الدراسات النقدية عن هؤلاء الأدباء شهريا.

د. سيد : نريدك أن تحدثينا عن تجربتك النقدية ومصادرك ودورك كمنظرة متابعة للإبداع الجديد.

د. لطيفة: تجربتي النقدية تبدأ أولا بمرحلة التذوق ، والتي أعتبرها مرحلة أساسية بالنسبة لأي ناقد، والمرحلة الثانية، هي مرحلة تحليلية للنص ذاته ، وإعادة الحس الجمالي لأسبابه في بنية النص، ولا أتوقف عند هنا، بل أحاول أن أنسب هذا النص إلى الواقع الذي صدر عنه، والى الواقع الذي يصب فيه، هذا يتطلب المزج في أساليب المناهج النقدية، وليس أخذ منهج دون الآخر، ومعنى هذا أنه بمدى ماتأثرت بالمدرسة التحليلية لبروكس ووارين، بمدى ماتأثرت بلوكاتش ومدى ماصالحت الاثنين مع بعضهما البعض، تبقى مسالة مهمة جدا بالنسبة لي كناقدة، وهي أنني كاتبة في الأساس، وهذا يعطيني بصيرة.

-اعتدال: نعود إلى الابداع مرة أخرى، ففي حوارك في مجلة «ألف» ذكرت أن «الباب المفتوح» وأنت هنا تنظرين بعين الناقدة لعملك، وهي من الروايات العلامة في الأدب العربي، أرجعت أهميتها إلى ماجسدته من تحول. فالرواية قبل «الباب المفتوح» كانت تعتني بالوصف، وقد مت «الباب المفتوح» السرد الدرامي والتكثيف من خلال السرد نفسه. لو وقفنا عند العلامات الأخرى لنحدد النقلة الكيفية التي أضافها كل عمل من أعمالك من وجهة نظرك؟

د. لطيفة: تكملة للنقطة التي بدأتها، فعلا كان الوصف هو السائد في الرواية ويمكن الرجوع في ذلك إلى نجيب محفوظ شخصيا، وأنا غلبت السرد الروائي، على أساس أن الرواية كلها مبنية من مجموعة لحظات درامية ذات دلالة في تطور بطلة الرواية، وكذلك في تطور بقية الشخصيات. أعتقد أن هذا يمثل وجه جدة في الرواية، وهناك وجوه أخرى تمثل جدة -ولونسبيه- مثل المزج بين العالم الخارجي والعالم الداخلي للشخصية، فالعالم الداخلي للشخصية اكتسب أهمية بحيث أن هناك نوعا من التوازن بين العالم الخارجي والعالم الداخلي. هناك وجه ثالث أعتقد أنه كان جديدا أيضا: اللغة، ولم يكن هذا تفوقا أو امتيازا مني، فاللغة جاءت مبرأة من كل الكلاشيهات التي تسود الرواية، لأنني كنت غير متأثرة بهذه الكلاشيهات، ولإنني كنت دقيقة في وصف ماأراه، دون أية محاولة للتصنع. فيما يخص الأعمال الأخرى، في «الشيخوخة» بدأ استخدام جديد للغة في اعتقادي، بهدف التأثير في الآخرين. فهو موجود إلى حد كبير في «الباب المفتوح» في تتبع العالم الداخلي للبطلة، لكن بمدى ماأصبح العالم

الداخلى للشخصيات أهم من العالم الخارجى فى «الشيخوخة» ازداد استخدام اللغة بهدف الإيحاء بأكثر من مستوى من مستويات المعنى، وبهدف بلاغى، وأنا لا أتحرج من قول بلاغى. طبعا فى النقد الحديث يقولون بانتهاء البلاغية، وأنها شئ مكروه، لكن أنا أستعمل لفظ البلاغى هنا، بالمعنى الحقيقى وهو الرغبة فى التأثير وفى إثارة مشاعر القارئ وهو المعنى الأول للبلاغة.

- اعتدال: وفيما يخص طرق السرد.

د. لطيفة: أعتقد أن «د. رضوى» ترد على هذا السؤال تحديدا لأن لديها فكرة جيدة عن «الشيخوخة».

د. رضوى: أظن أن النقلة فى مجموعة «الشيخوخة» تتبدى أساسا فى القصتين الأوليتن وهما «البدايات» و«الشيخوخة». كانت النقلة فى تكنيك السرد وتقنيته، ليس فقط فى حركة السرد ذهابا وإيابا بين الماضى والحاضر، وليس فقط فى هذا المزج بين نصوص تنتمى للحظات مختلفة من حياة الراوية، لكن الأهم من ذلك تضمين نصوص، تم الوقوف خارجها كما تقف الذات خارج الذات، لكى تتأمل نفسها، ثم تخرج بخلاصة. هذا فى تقديرى شكل جديد للغاية ، ليس فقط فى القصة العربية، لكن دعواى أننى لم أر شبيها له فى أى قصة اطلعت عليها، سواء عربية أو غير عربية، أعنى استخدام خلاصة لها صفة الحكمة، تعلق بها الراوية على حياتها، أو تخلص بدرس مستفاد وتكون فى منتهى الفنية، رغم مايبدو لنا أن هذه الخلاصة، عادة فى السياق العادى، كأنها مباشرة، لكن هى خلاصة لها شكل الحكمة المباشرة، وهى جزء من التقنيات المتقدمة جدا فى القص. وبهذا الشكل المركب جدا فى تقديرى أنجزت «لطيفة الزيات نقلة كانت على مايبدو أصيلة ، لأنها كانت ضرورية فى التعبير عن التجربة فى النصين ، حيث تتأمل امرأة مجمل حياتها من نقطة معينة فى هذه الحياة، هى فى «البدايات» نقطة الانتقال من الكهولة إلى الشيخوخة، وفى القصة التالية، نقطة الشيخوخة نفسها، فتتأمل حياتها وتحاول أن تستجمع مساحات تبدو قصاصات دالة على هذه الحياة، وتخرج منها بدروس مستفادة.

د. لطيفة: أشكر د. رضوى على هذه الاضافة الهامة، وأود الإشارة إلى جديد أخر فى هاتين القصتين وأعنى الصيرورة، فالحدث فى القصة العادية، يكتب من وجهة نظر شئ حدث فعلا، ولكن فى هاتين القصتين نجد الصيرورة فيهما مهمة، لأن الحدث لايكتمل فعلا، الابمعرفتنا وتحت أعيننا.

د. سيد: أود الإشارة إلى مسالة الاستبطان، وهى مسالة على جانب

كبير من الأهمية فى أعمال «لطيفة الزيات» بدءا من «الشيخوخة» حتى «صاحب البيت»، وقد يبدو هذا أمرا طبيعيا فى الأعمال التى تقترب من السيرة الذاتية، لكن فى «صاحب البيت» - التى أتيح لى قراءتها - تصل إلى درجة عالية من الاتقان فى الغوص فى شخصية فتاة عادية، وفى علاقتها بالبشر، دون أن تفقد الدراما أيضا، فهو ليس منولوجا داخليا، وإنما هو نوع من الاستبطان داخل الشخصية، ومليئ فى نفس الوقت باللحظات الدرامية. والأهم من وجهة نظرى أن هذا يحدث فى الأعمال الأخرى البعيدة عن السيرة الذاتية، مثل «بيع وشرا»، فالحوار فى هذه المسرحية بين الشخصيات يكشف عن دواخلها، فهو (رغم أنه يتم خارج الذات) يكشف طول الوقت الذات بشكل مكثف، وأعتقد أن مسألة الاستبطان هى الهم الذى تنقب «د. لطيفة الزيات» به عن مكامن الشخصيات.

-د. رضوى: المعروف أن د. لطيفة تتمتع بقراءة دواخل من تقابلهم حتى لأول مرة، وأظنه طبعا من طباعها.

د. لطيفة: أنا أعتقد أن مايسميه «د. سيد» الاستبطان راجع إلى معرفة كاملة وغير هيابة بالذات، تتيح لى معرفة الآخرين.

الأسرة الكبيرة

د. أمينة: تحدثنا عن «لطيفة الزيات» الانسانة والكاتبة، هناك أدوار فى حياتك مثل الأستاذة والناقدة والكاتبة والمناضلة، وعضو أسرة تحبينها وتنتمين إليها هل هناك انسجام أو تناقض بين هذا كله؟

د. لطيفة: لا أشعر بأى نوع من التناقض فالتدريس بالنسبة لى عملية توصيل عقلانية، وليست وجدانية كالكتابة، لكنها عملية توصيل هى الأخرى، وأذكر إننى كنت أدرس أرسطو للسنة الأولى فى مادة النقد الأدبى وبالطبع كانت الطالبات يجلسن لمدة شهر كضحايا فى الفصل، وطوال الوقت الذى أشعر فيه اننى لم أصل اليهن أخرج والألم يمزق ظهرى، حتى أرى لمعان المعرفة فى عيونهن فيستقيم ظهرى.

وبالنسبة لنوع النقد الذى أمارسه وهو ينطوى على الرغبة فى توصيل ماهو جميل إلى القارئ، ففيه عملية توصيل، وفيه أيضا عملية تضحية، لأننى أخضع ماأحب ومالا أحب لمتطلبات العمل الفنى عندما أقوم بتحليله والسياسة والنضال فيها أثرتنى وقلت هذا من قبل وسأقوله أيضا الآن هنا: إن نوعين من العمل أستخدم فيهما جميع ملكاتى الوجدانية والعقلية والنقدية.. هما العمل الجماهيرى والإبداع الأدبى.

فالسياسة أثرتنى واستطيع أن أقول أنها نجدتنى فى أكثر من مناسبة، «أى فى الحالات التى كان من الممكن فيها أن أحبس فى بئر شخصية، كنت أطفو على السطح عندما تدعونى المناسبات العامة اليها، وأنا عبرت عن هذا فى «أوراق شخصية» -فيما أظن- عندما قلت أن اكتوبر نجدتنى من أزمة شخصية كنت أمر بها، واوصلتنى إلى درجة الاكتئاب المرضى. فالاهتمام بما هو خارج عن الذات، هو طريق الخلاص دائما وأبدا النداث.

والمهم أن السياسة أبقتنى على قدمى.

فريدة: بين لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ولجنة الطلبة والعمال.. هل هناك استمرارية أو انفصال ثم رجوع إلى الطريق؟

-د. لطيفة: بالنسبة للجنة الطلبة والعمال أنا فخورة بها جدا، ليس لإننى كنت واحدة من ثلاثة فى سكرتاريتها العليا، بل لأن المرأة فى هذا الوقت المتقدم، استطاعت أن تحتل هذا المكان عن طريق الكفاح. وأريد أن أشير إلى أن الجو عندما يكون نضاليا ونظيفا، يجرف كل الصغائر التى تقف أمام المرأة ، وكل الموروثات، فلجنة الطلبة والعمال كانت لجنة سياسية بحتة، وحدثت فترة انقطاع، دون أن تكون وجدانية أو عقلية، فأنالم أغير أبدا تفكيرى، وعاودت العمل بداية من كامب ديفيد ١٩٧٩ فى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، ووجدت حلا سعيدا لازدواجية كانت موجودة عندى دائما، وهى الازدواجية بين ماهو سياسى وبين ماهو ثقافى، فالثقافى فى ظل السياسة البحتة كان يقمع بلارحمة، لكن فى هذه اللجنة أسعدنى الحظ أن أتعاون مع عدد كبير من السيدات والرجال المثقفين، والذين لهم اهتمام صميمى بالسياسة، وفى نفس الوقت اهتمام صميمى بالأدب. ووجدت-كما قلت- حلا لازدواجية كانت موجودة على طول الوقت فى حياتى بين الاهتمام بالثقافى والاهتمام بالسياسى.

-د. سيد: وماذا عن الأسرة؟

-د. لطيفة: الأسرة كانت سببا متصلا من أسباب تكوينى على النحو الذى تكونت عليه، ومن أسباب سعادتى وشعورى بالانتماء، أسرتى كانت مكونة من والدتى - أبى مات وأنا صغيرة- وأخوتى الذكور وأختى صفية، والذكورهما محمد وعبد الفتاح وكان لهما تاثير كبير على، ولولا محمد الزيات ماكنت تعلمت نهائيا، لأن أبى كان يريد أن يبقينى فى المنزل بعد الابتدائية،أتعلم البيانو وأرسم الصور، علمنى أخواى الوطنية وأشياء كثيرة جميلة فى الحياة.

د. أمينة: البيت وعلاقتك به أولا والآن. هل هو مكان للأمان والعمل أو للكتابة؟

-مجدى: أو للاحتواء..

-د. لطيفة: البيت القديم كان احتواء طبعا. احتواء فظيع،أعنى بيت الطفولة لاأحتويه أنا بل هو الذى يحتوينى وبالنسبة للبيت ينقصه الكثير، وأفتقد فيه كل الاعزاء الذين كانوا موجودين.

-مجدى: فيما يخص الأسرة أشرت للعلاقة بالأخ ولكن هناك رجالا أخرين فى حياتك..لماذا تشيرين إليهم؟

-د. لطيفة: السؤال فى الأساس كان عن العائلة وليس عن الرجال، وطبعا الرجل مهم جدًا فى حياتنا. وكل الذين عرفتهم أثروا فى حياتى.

د. أمينة: الذى بحثت عنه فى أعمالك وهو التصالح والاصلاح.. هل وصلت إلى هذا التصالح فى هذه الوقفة التاملية التى يلاحظها الكثيرون فيك؟

-د. لطيفة: أعتقد رغم أن البعض قد يراه نوعا من الغرور، لكن أنا وصلت إلى هذا التصالح، فهو الذى يمكننى من أن استمر فى الكتابة، وأن أستمر فى تحمل مضى الزمن، لأنه فى النهاية لايبقى لك إلا ذاتك فاما أنك متصالحة مع هذه الذات، أو غير متصالحة معها، وأنا والحمد لله متصالحة مع ذاتى، وهى تعيننى إلى حد كبير جدا على تجاوز مايعتور الشيخوخة من نوبات كآبة.

-د. سيد: هناك جملة أستعيرها منك : إننا ممتنون بالحياة لأنها أعطتننا لطيفة الزيات.

د. لطيفة: أنا ممتنة للحياة بفضل الزميلات والزملاء والأصدقاء والصديقات وكل الذين حولى وكل الذين أحبهم.

د. رضوى: من فترة طويلة كان المخرج «يوسف شاهين» موجودا معنا فى مناسبة ما، وقال: «يالطيفة أنا لو عملت فيلما عن الأم، فانت الشخصية الأمثل لتقوم بهذا الدور» هذه الأمومة حاجة أساسية جدا، وما أريد أن أقوله هو أن التواضع جعل د. لطيفة تقول: زميلاتى وصديقاتى، وواقع الحال إنك تمثلين الأم لأجيال من الكاتبات والحقيقة أن كل كاتبات مصر، وأقصد الكاتبات اللاتى يتطلعن اليك كأم بأكثر من مستوى يجدن فيك نموذجا صان نفسه من الف شئ، وأعطى ومايزال مستمرا فى العطاء ، فهن يتطلعن إلى النموذج النضالى، والى النموذج الانسانى، والى القيمة الابداعية، فنحن نشكرك ليس على الحديث، فهذا الشئ الأصغر، نشكرك على الأمومة والنموذج والقيمة التى قدمتها لنا جميعا.

-د. أمينة: أنا أريد أن أشير إلى السند الدائم الذى وجدته عندك، حالة الضياع التى كان من الممكن أن أعيشها فى النقلة بين الفرنسية والعربية، فكنت السند الحقيقى لى فى أن أعثر على ذاتى من خلال ذاتك.

سيرة موجزة

ا.د. لطيفة عبد السلام الزيات

- ولدت فى دمياط ١٩٢٣ وتلقت تعليمها بالمدارس المصرية وحازت على درجة الليسانس ١٩٤٦ والدكتوراة ١٩٥٧ من جامعة القاهرة.

العمل الاكاديمى

- تدرجت فى الوظائف الجامعية بداية من ١٩٥٢ الى ان وصلت الى درجة استاذ فى النقد الانجليزى سنة ١٩٧٢، وشغلت رئاسة قسم اللغة الانجليزية وآدابها لفترة طويلة.

- تعمل حاليا استاذاً متفرغا بقسم اللغة الانجليزية وآدابها بكلية البنات جامعة عين شمس. وهى عضوة فى اللجنة الدائمة لفحص الاعمال العلمية للترقية آلى درجة استاذ فى الأدب واللغة الانجليزية. والى جانب عملها بكلية البنات جامعة عين شمس شغلت المناصب الاكاديمية التالية:

- رئيس قسم النقد والأدب المسرحى بمعهد الفنون المسرحية

- مدير اكاديمية الفنون

وفى الفترة القصيرة التى أدارت فيها الاكاديمية فى اوائل السبعينات مصرت معهد الكونسرفتوار بتعيين عميدة مصرية بدلا من العميد السوفيتى، وقصرت كل بعثات وزارة

الثقافة للحصول على الماجستير والدكتوراه على معيدى معاهد الاكاديمية، وساهمت فى تطبيق لائحة الجامعات المصرية على اعضاء هيئة التدريس فى معاهد الاكاديمية المختلفة.

العمل الثقافى والسياسى

- انتخبت وهى طالبة فى الجامعة سكرتيرا عاما للجنة الوطنية للطلبة والعمال ١٩٤٦، وهى اللجنة التى قادت فى هذه الفترة كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال البريطانى.

- تعمل حاليا رئيسة للجنة الدفاع عن الثقافة القومية التى ساهمت فى ايجادها ١٩٧٩، وذلك للدفاع عن الثقافة المصرية ضد المؤثرات الاجنبية الضارة ولحماية المنطلقات الفكرية التحررية للشخصية المصرية العربية.

- عضو مجلس السلام العالمى

- عضو منتخب فى أول مجلس لاتحاد الكتاب المصريين

- عضو بلجنة التفرغ والقصة بالمجلس الاعلي للفنون وسبق لها فى الستينات الاشتراك فى لجنة القصة وعضوية لجان جوائز الدولة التشجيعية فى مجالى القصة القصيرة والرواية.

- تابعت الانتاج الادبى فى مصر بالنقد من خلال البرنامج الثانى فى الاذاعة فى الفترة ما بين ١٩٦٠ الى ١٩٧٢.

- اشرفت على اصدار وتحرير الملحق الادبى لمجلة الطليعة الصادرة عن دار الاهرام وكان هذا الملحق اول ما عرض بالتحليل والتقييم الشامل لأدب الشباب فى الستينات وفى السبعينات.

- أبدت وما زالت تبدى اهتماما حميما بشئون المرأة وارتباط قضية المرأة ارتباطا جذريا بقضية المجتمع، وحررت بابا اسبوعيا في شئون المرأة فى مجلة حواء فى الفترة من ١٩٦٥ الى ١٩٦٨، وفى اطار الاهتمام بشئون الاسرة والطفل شغلت لفترة منصب مدير ثقافة الطفل فى الثقافة الجماهيرية.

المؤلفات

مؤلفة باللغة الانجليزية:

أبحاث فى النقد الادبى الانجليزى والامريكى

- المفارقة كعنصر بنائى فى العمل الفنى — مكتبة الأنجلو
- نظرية هيمنجواى الادبية — مكتبة الأنجلو
- هيوم وفورد مادوكس فورد، دراسة مقارنة — مكتبة الانجلو
- ت.س إيليوت وفورد مادوكس فورد والمعادل الموضوعى — مكتبة الانجلو
- فورد مادوكس كناقد موضوعى — مكتبة الانجلو
- د. هـ لورنس ومفهوم العضوية

مكتبة الانجلو

- كلاسيكية هيوم

مكتبة الانجلو

- تحليل نقدى لرواية فورد مادوكس فورد: العسكرى الطيب

مكتبة الانجلو

- فورد مادوكس فورد حول المفارقة

مكتبة الانجلو ١٩٦٠

مؤلفات باللغة العربية

مؤلفات ابداعية:

١- الباب المفتوح : رواية (ترجمت الى الروسية والازبكستانية) دار الأنجلو

الهيئة العامة للكتاب طبعة ثانية ١٩٨٩.

٢- الشيخوخة وقصص أخرى مجموعة قصصية

دار المستقبل العربى ١٩٨٦

٣- الرجل الذى عرف تهمته: رواية قصيرة

أدب ونقد عدد سبتمبر ١٩٩١

٤- حملة تفتيش : أوراق شخصية : سيرة ذاتية

كتاب الهلال سنة ١٩٩٢

تترجم الآن الى الانجليزية ١٩٩٤

٥- بيع وشرا: مسرحية ،الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤

٦- صاحب البيت: رواية،

تحت الطبع دار الهلال

مؤلفات نقدية:

أهم المؤلفات النقدية:

- نجيب محفوظ: الصورة والمثال/كتاب الأهالي ١٩٨٩.

- من صور المرأة في الروايات والقصص العربية/ دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩.

- عودة الروح ، توفيق الحكيم ، الهلال ، فبراير ١٩٦٨.

٢- نجيب سرور والمسرح الملحمى فى مصر ، مجلة المجلة، ابريل ١٩٦٨

٣- البيانو والضيوف ، محمود دياب ، المسرح ، مارس ١٩٦٩.

٤- ليلة مصرع جيفارا ، ميخائيل رومان ، المسرح ، مايو ١٩٦٩.

٥- وطنى عكا، عبد الرحمن الشرقاوى، المسرح ، يناير ١٩٧٠.

٦- النار والزيتون، الفريد فرج، المسرح ، مايو ويونيه ١٩٧٠

٧- النمطى والجمالى فى كلاسيكيات الماركسية، أدب ونقد ، العدد الأول، يناير ١٩٨٤.

٨- قراءة فى رواية سلوى بكر العربة الذهبية لا تصعد الى السماء ، فصول ، العدد الأول ، ربيع ١٩٩٢

٩- أدب الستينات ومنظور جديد للحقيقة ، القاهرة ، الغدد ١٨ سبتمبر ١٩٩٢.

١٠- محمد البساطى ورواية قصيرة الهلال سبتمبر ١٩٩٢.

١١- ذات، صنع الله ابراهيم ، أدب




ونقد ، يونيو ١٩٩٢.

١٢- وشم الشمس، اعتدال عثمان ، القاهرة ، ١٩٩٢.

١٣- نجيب محفوظ ، قاعدة للتشابه والاختلاف، الهلال ديسمبر ١٩٩٣.

أهم الحوارات الأدبية والشهادات الذاتية

- أجراه مع لطيفة الزيات كل من ا . د. فريال غزول، رضوى عاشور ،سمية رمضان ،فريدة مرعى،و« ابراهيم الحريرى، مجلة البلاغة المقارنة « ألف» العدد العاشر ١٩٩٠.

-حوار اجرته مع لطيفة الزيات مجلة ابداع تحت عنوان لطيفة الزيات فى مرآه لطيفة الزيات ، العدد الأول يناير ١٩٩٣.

- حوار أجراه حسين حمودة ، مجلة الآداب العدد ٩/ ١٠، العدد الأول يناير ١٩٩٣.

-شهادة على العصر ، شهادة على الذات، أدب ونقد ، العدد ٥٤ يناير فبراير ١٩٩٠.

-شهادة ذاتية عن لطيفة الزيات كناقدة، فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١.

-الكاتب والحرية، شهادة ذاتية ، فصول، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث خريف ١٩٩٢

- تجربتى مع الابداع ، شهادة ذاتية ، الهلال ديسمبر ١٩٩٢.

خطاب الحرية

مفهوم التاريخية المفترى عليه (٢)

القدرة والفعل الإلهيان



نصر حامد أبو زيد

الفكرة الثانية التى تتعلق بهذا الموضوع ، والتي أصابها كثير من الالتباس وسوء الفهم الذي يفضي الى الضلال والتضليل، هى مسألة تعلّق الفعل الإلهى بالقدرة الإلهية وعلاقة كل منهما بالآخر . وهنا نعود الى التفرقة التى وضع أساسها المعتزلة بين القدرة والفعل فى تصور الحقيقة الإلهية.القدرة الإلهية مطلقة لا حدود لها على الاطلاق بحكم انها صفة من صفات الذات الازلية القديمة ، هذا من ناحية، ولكنها - القدرة - من ناحية أخرى تمثل «الإمكانيات» غير المتناهية للأفعال، والتي ليس من الضرورى أو اللازم او الحتم ان تتحقق ،أي تنتقل من الإمكانية إلى «الفعل» ، هذه التفرقة بين «القدرة» بوصفها مجموعة الإمكانيات القابلة للتحقق نظريا ، وبين الفعل بوصفه التحقق العينى للقدرة هى التفرقة التى اقرها العلماء المسلمون فى مقولة هامة من مقولاتهم وهى«ليس كل مقدور محتم الوقوع» . اذا كانت القدرة الإلهية مطلقة ، فإن مقدوراتها من الأفعال كذلك لا تتناهى ، ولكن العالم متناه من حيث بنيته فى الزمان والمكان ، وهذا دليل على أن

إمكانات القدرة الإلهية لا تتطابق مع الافعال بأى معنى من المعانى.

الافعال اذن تتعلق بالعالم الممكن وان كان مصدرها وجذر فاعليتها كامنا في القدرة المطلقة ، وهى من حيث التعلق بالممكن التاريخى تظل محايثة للتاريخ ، أول الافعال الإلهية إيجاد العالم ،اخراجه من ظلمة العدم الى نور الوجود ، حسب تعبير **أبى حامد الغزالى** فى« **مشكاة الأنوار** » هذا الفعل يعد بمثابةافتتاح للتاريخ ، لانه الفعل الذي افتتح مفهوم «الزمن» .«خلق العالم» إذن يعد واقعة تاريخية فى ذاته ، أى من حيث كونه «حدثا» غير مسبوق الا فى «العلم الإلهى» على هيئة مشروع لا ندرى كنهه، لذلك نقول جميعا ان العالم «محدث» ولا خلاف حول مسألة «حدوثه» التى لا تعنى شيئا سوى زمانيته وتاريخيته، والذين ذهبوا فى تاريخ الفكر الاسلامى الى القول بأن العالم «قديم» إنما كانوا يتحدثون عن المادة التى صيغ منها العالم، أى الهيولى حسب المصطلح الأرسطى، ولكن قولهم بقدم المادة لا يعنى بالضرورة إنكار تاريخية إيجاد العالم. مفهوم التاريخية اذن محايث لوجود العالم- أو بالاحرى لعملية إيجاده - سواء كان هذا الوجود «خلقا» من عدم أم كان «صنعا» من مادة قديمة.

التاريخية هنا تعنى الحدوث في الزمن، حتى لو كان هذا الزمن هو لحظة افتتاح الزمن وابتدائه ، انها لحظة الفصل والتمييز بين الوجود المطلق المتعالي- الوجود الإلهي- والوجود المشروط الزمانى ، واذا كان الفعل الإلهى الأول- فعل إيجاد العالم- هو فعل افتتاح الزمان فان كل الافعال التى تلت هذا الفعل الأول الافتتاحى تظل أفعالا تاريخية ، بحكم انها تحققت فى الزمن والتاريخ، وكل ما هو ناتج عن هذه الافعال الإلهية «محدث» بمعنى أنه حدث فى لحظة من لحظات التاريخ ، هكذا يتم التمييز بين «القدرة» الإلهية «والفعل» الإلهى على مستويين:

المستوى الأول :عدم تناهى القدرة لأنها إمكانيات للأفعال، بينما تتناهى الافعال لتعلقها بالعالم المتناهى رغم انها - الافعال - تتجذر فى القدرة غر المتناهية، والعلاقة بينهما فى هذا المستوى اشبه بالعلاقة المنطقية بين «الإمكان» و «التحقق» ، فليس كل ممكن متحققاً كما سبقت الإشارة.

والمستوى الثانى :للتمييز بين «القدرة» و «الفعل» هو ان القدرة «أزلية» بما هى صفة محايثة للذات الأزلية القديمة، والفعل ليس أزليا ، بل هو تاريخى طالما ان اول مجْلى فعلى من مجالى القدرة الإلهية

كان ايجاد العالم ، الذى هو ظاهرة محدثة تاريخية.

ماذاعن «اللوح المحفوظ» الذى ذهبت بعض التصورات الى ان القرآن مدون فيه؟ هل هذا اللوح المحفوظ قديم ازلى ام محدث مخلوق؟ ولابد أن يكون محدثا مخلوقا مثل العرش والكرسى والا دخلنا فى تصور «تعدد» القدماء الذى لا يقبله أى مفكر فى التراث الدينى الإسلامى. اذا كان «اللوح المحفوظ» مخلوقا محدثا ، فكيف يكون القرآن المسطور عليه قديما أزليا؟ ألا يدخلنا ذلك فى سلسلة من التناقضات المنطقية تجعل «المحتوى» قديما بينما نعلم ان اللوح الذى يتضمن هذا «المحتوى» محدث مخلوق؟ كيف أمكن أن يتم تسجيل «القديم الآزلى» – الذى هو القرآن كلام الله القديم الآزلى –على سطح لا يتمتع بنفس الصفة؟!

يتمادى أصحب تصور قدم القرآن وأزليته فى زعمهم ليؤكذوا ان الكلام الإلهى صفة ذاتية قديمة وليس فعلا كما ذهب المعتزلة . إنهم يعتمدون على ما جاء فى القرآن نفسه من ان الله افتتح الخلق بالأمر التكوينى «كن» وأن هذا الأمر التكوينى ملازم للإرادة الإلهية فكلما اراد الله سبحانه وتعالي شيئا فإنما يقول له «كن» فيكون، وطبعا يستحيل ان نتصور ان الله سبحانه وتعالى يتلفظ بالكلام كما نتلفظ نحن البشر ، والا كان علينا ان نتخيل وجود اعضاء للنطق والتلفظ والتصويت ، الأمر الذى يفضى بنا الى التشبيه الغليظ القريب من حدود التصورات الوثنية. ومفهوم «الوحدانية» والتنزيه المنصوص عليهما فى سورة «الإخلاص» يقفان ضد هذه التصورات ، فلابد ان يفهم الامر الإلهى التكوينى «كن» فهما مجازيا ، كما اقترحنا ان نفهم «اللوح المحفوظ» فهما مجازيا لأن الفهم الحرفى يوقعنا فى إشكالات تشوش علينا عقيدتنا.

وحتى مع التلسيم بأن الله سبحانه وتعالى ابتدأ الوجود بفعل الأمر «كن» وانه كلما اراد امرا فإنما يقول له «كن» بالمعنى الحرفى الذى يفهمه البعض– دون الانزلاق الى أى تصورات اسطورية وثنية – فإن ذلك لا ينفى كون «الكلام» يدخل فى دائرة «الأفعال» وليس الصفات الازلية القديمة المحايثة للذات، ومن المؤكد ان هذا لا يمنع إطلاقا من وصف الله سبحانه بأنه متكلم كما يوصف بأنه «سميع» و«بصير» رغم ان تلك الصفات تنتسب الى مجال الأفعال ، بشرط التفرقة بين الاتصاف بالصفة من حيث هى إمكانية، وبين تحول

الصفة الى«فعل» ، وكما نقول إن الله سبحانه وتعالى «قادر» و«قدير» ولا تظهر القدرة الا فى الافعال، فكذلك الصفات «متكلم»و «سميع» و «بصير» صفات محايثة لا تظهر الا فى الافعال ، والظهور فى الفعل هو التحقق التاريخى ، من هنا يمكن القول ان القول الإلهى «كن» فى افتتاح الوجود ، أو فيما يتلو ذلك من موجودات الى ابد الآبدين ، يدخل دائرة الفعل الزمانى ، الفعل فى التاريخ.

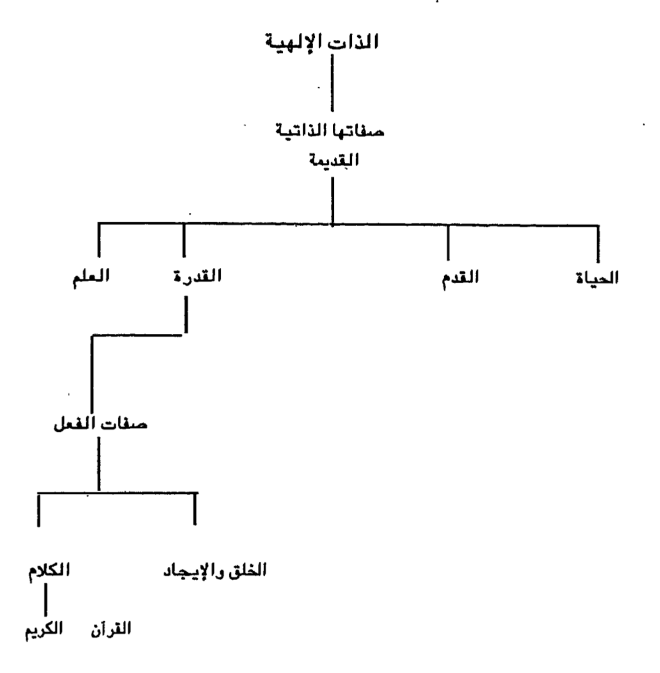
اذا كان الكلام الإلهى فى تحققه يّعد فعلا ، فكيف يكون القرآن الكريم وهو واحد من تجليات الكلام الإلهى قديما أزليا؟ سنجد ان الخلط والالتباس جاء من عدم التمييز بين صفة «العلم» وصفة «الكلام» ، وهو التباس شبيه بالالتباس الذي ناقشناه بين صفتى «القدرة» و«الفعل».

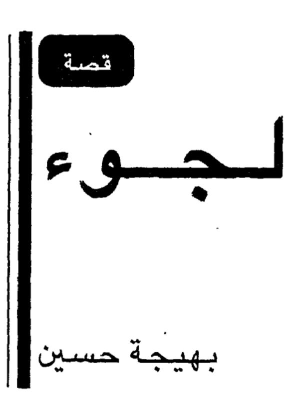
«العلم» مثل القدرة صفة مطلقة من صفات الذات محايثة لها في ازليتها ، لكن هذه الصفة إما ان تتجلى مثل القدرة وفى تفاعل معها في شكل «الفعل» الذى يدل بمجرد وجوده علي«القدرة» ويدل بإحكامه واتقانه على«العلم» والحكمة- كما يستدل المعتزلة- وإما أن تتجلى وحدها - صفة العلم- فى نمط آخر من الفعل هو «الكلام» ، فيكون «الكلام» بذلك «فعلا» يظهر «العلم» ولا يطابقه تمام المطابقة ، كما ان فعل ايجاد العالم- وهو فعل لم يتوقف- يظهر القدرة ولا يطابقها أو يتساوى معها.

هكذا تم دمج القرآن - الكلام الإلهى- فى الصفات الإلهية عامة،وفى صفة «العلم» خاصة ، فما دامت تلك الصفات قديمة ، أصبح من السهل الاستنتاج بأن القرآن كذلك قديم. ينسب الزركشى فى «**البرهان فى علوم القرآن**»للإمام **الشافعى** انه قال «جميع ما تقوله الأمة شرح للسنة، وجميع السنة شرح للقرآن ،وجميع القرآن شرح اسماء الله الحسنىَ وصفاته العليا ». وزاد غيره : وجميع الاسماء الحسنى شرح لاسمه الاعظم ، وهو قول يتكرر عند غير الشافعى حتى نصل الى **أبى حامد الغزالى**في كتابيه «**جواهر القرآن**» و «**مشكاة الأنوار**» اللذين تعرضنا لتحليلهما والكشف عن المفاهيم التى ينطلق منها الغزالى فى الباب الثالث من كتابنا «**مفهوم النص**».

هذه التصورات هى التى سادت تاريخ الثقافة العربية الإسلامية وسيطرت بآليات الغرض السياسى ، وسيطرتها وسيادتها لا يعنى امتلاكها قوة «الحقيقة» بأى حال من الأحوال وذلك لما تتضمنه من

عناصر اسطورية شبه وثنية تشوش مفهوم «التوحيد» الذى نعلم انه مفهوم جوهري فى العقيدة الاسلامية ، والتصور الذى يطرحه المعتزلة والذى حاولنا شرحه فيما سبق هو التصور الأكثر ملاءمة لروح العقيدة ، ويمكن اجمال هذا التصور فى الشكل التوضيحى التالى:





حرارة الجو الخانقة والرطوبة، زحام المارة على الأرصفة، وسرعة سيرهم وسيرى، توترات قاهرية يومية تتلاشى وأنا أتأمل مبنى وزارة الخارجية ومبنى الجامعة العربية.

فى كل مرة تملأنى الدهشة والزهو بجمال البناء : إنهما قطعتان من الفن الرفيع.

عبرت كوبرى قصر النيل متوجهة الى متحف مختار، كان موعدي معه أمام المتحف، ارتديت الملابس التى احبها.. جونلة زرقاء واسعة كجونلات فتيات القرون الوسطى، وبلوزة زرقاء مفتوحة الصدر بحمّالات رفيعة ، وجاكيت أبيض فوقها باكمام، فى كل مرة أرتدى فيها هذه الملابس اتأمل نفسي أمام المرآة بدون الجاكيت وأتمنى لو أستطيع السير فى الشارع بدونه.

كم أحب صباحات لقاء اتنا، بابتسامتى التى عشقها قابلته، كان المتحف مغلقا، اقترحت أن نقضى بعض الوقت معا فى أى مكان على النيل، بدا مضطربا، وبعد تردد أخبرنى، أنه جاء ليعتذر.

تركته متوجهة الى محطة المترو لأعود الى بيتى، رفع الهواء طرف الجاكيت قليلا، تأملت قطعة من البياض المشرب بالحمرة فى جسدى، وقلت



لنفسي: جميلة.

الآخر كان يقف في عرض الطريق. كفّ عن النداء وقال «غطى لحمك ربنا يحرقك» خفت« انهم يغتالون الحياة».

أسرعت الي منزل« ماري» زميلتي في العمل استقبلتني أمها بترحاب شديد شعرت فيه برائحة الوداع.

فأجاتني «مارى» بقسوة: «نحن نعد أوراقنا للهجرة لم نعد قادرين على العيش هنا، سوف نطلب اللجوء الديني إلى أمريكا.

. لم أستطع أن أسألها : وأنا الى أين ألجأ؟

الديوان الصغير

تقديم

مدخل إلى قراءة «حى بن يقظان» لابن طفيل

محمود أمين العالم

إن «حى بن يقظان» ليست مجرد قصة فلسفية كما يقال، بل هى رؤية فلسفية كاملة، وإن جاء التعبير عنها فى بنية قصصية، وهى بنية قصصية من حيث زمنيتها أو تاريخيتها الداخلية، فنحن مع هذه القصة نتحرك منذ أن تولد أو ولد كائن حى غفل (ولهذا أعطاه ابن طفيل(١) اسما مجردا هو «حى» ونسبه إلى والد يقظان، لعله الله الذى لاينام، أو لعل اليقظان هو القوة المتفتحة العارفة فيه التى سوف تؤسس له بالجهد الذاتى العقلى عالما معرفيا كاملا مقطوع الصلة بكل المكتسبات والموروثات السابقة على وجوده).

نتحرك مع هذا الكائن الحى فى عالم معرفى يبدأ من المحسوس الطبيعى إلى التجربة والممارسة والتركيب والتصنيع لنصل إلى التنظير العقلى حتى نبلغ معه الاستشرافالماورائى الميتافيزيقى، الروحى المفارق. وبهذه التنمية الداخلية تتشكل الأحداث العملية والفكرية لهذه القصة. وتتم هذه التنمية خلال مراحل تاريخية تحسب كل منها بالأعوام السبعة، فهى سبعة أعوام أو ثمانية وعشرون عاما، أو خمسة وثلاثون عاما وهكذا. إن الأعوام السبعة هى المعيار الذى نقيس به هذه المراحل وهذه الانتقالات، بما لعدد سبعة من دلالة فى تاريخ الفلسفة، وتاريخ المذاهب الباطنية عامة. وإلى جانب هذا، فإن هذه البنية القصصية تتمثل فى تعدد أشخاصها. فهناك حى بن يقظان، وهناك الراوى - ابن

طفيل- وهناك كما سنرى الظبية التى ستعتنى بالطفل حى وهناك أبسال وسلامان، وما يجرى فى القصة من لقاءات ومجاهدات وحوارات واتفاق واختلاف. وفى هذه البنية القصصية تتعدد الأصوات، فبرغم أن لها ساردا أو راويا واحدا، فإن القصة تتحول فى بعض مواقعها من السرد على لسان الراوى إلى مخاطبة القارئ «فاصغ الآن بسمع قلبك وحدق ببصر عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هديا يلقيك على جادة الطريق»(٢).

على أنه برغم هذه البنية القصصية، فإن «حى بن يقظان» ليس مجرد قصة فلسفية، كما سبق أن ذكرت- بل نسق فلسفى كامل يكاد يعالج أهم القضايا الفلسفية فى الفكر العربى الاسلامى فى المرحلة المسماة بالوسيطة، ولهذا نجد الأستاذ الدكتور عاطف العراقى يؤلف كتابا بعنوان **«الميتافيزيقا فى فلسفة ابن طفيل»** ليس له مصدر أساسى غير قصة حى بن يقظان. فالقصة تبدأ بحوار مع الفلاسفة السابقين عليه مثل الفارابى وابن سينا والغزالى وابن باجه، وقد يتضمن هذا الحوار نقدا، بل تبدأ القصة خطابها بقولها «سألت أيها الأخ الكريم الصفى الحميم- منحك الله البقاء الأبدى وأسعدك السعد السرمدى- أن أبث إليك ما أمكننى بثه من أسرار الحكمة المشرقية التى ذكرها الشيخ (الإمام) الرئيس أبو على بن سينا»، ثم تأخذ القصة فى بيان النشأة الأولى «لحى» هل بالتولد الطبيعى من الطين أو بالميلاد من أب وأم، وبيان كل حالة من هاتين الحالتين، والعلاقة بين الجسد والنفس، وبين التولد والروح، وبين المادة والصورة، ثم الوظائف المختلفة لأعضاء الجسم. وعندما تموت الظبية التى قامت على تغذيته ورعايته، ويكتشف سر موتها، تبدأ تأملاته الفلسفية حول الاختلاف والوحدة فى الأشياء والنباتات والحيوانات، ثم حول طبائع الأشياء، فاكتشافه لقانون السببية، ثم إدراكه للعلة الأولى فى الوجود، وتساؤله حول حدوث العالم أو قدمه، والعلاقة بين العالم وواجب وجوده، وصفاته، ثم يعرض لمسألة النفس العاقلة بعد الموت، هل مصيرها العدم أم الخلود، ويعرض بشكل رمزى للعلاقة بين الدين والفلسفة، ويصل أخيرا إلى مسألة الاتصال بالقوى العلوية المفارقة متطلعا وإلى التشبه بها إلى غير ذلك. إنها إذن- كما رأينا- ليست قصة فلسفية تعالج موضوعا محددا، أو حدثا واحدا، بل هى رؤية فلسفية شاملة متكاملة تجمع بين المحسوس والمجرد، الطبيعى وما وراء الطبيعى. ونستطيع أن نجد مصادرها الأولى عند بعض الفلاسفة السابقين مثل الفارابى وابن سينا وبخاصة ابن باجة فى رؤيته للمتوحد فى كتابه «تدبير المتوحد»، كما نستطيع كذلك أن نتبين تأثيرها بعد ذلك فى فلسفة ابن رشد بوجه خاص(٣) كما نستطيع أن نتبين فى القصة تعبيرا فلسفيا عن فلسفة دولة الموحدين فى الأندلس التى حاولت أن ترفع من شأن العقل وتتخذ منه مرتكزا لدولتها لتضعف من نفوذ الفقهاء ورجال الدين الذين كانوا يواصلون هذا النفوذ برغم سقوط دولة المرابطين ذات التوجه الدينى المتعصب. لم يكن إذن كتاب «حى بن يقظان» أو قصته عملا منبتا عن تاريخ الفلسفة العربية الاسلامية الوسيطة، كما أنه لم يكن منبتا أو معزولا عن معركة عصره ومجتمعه. ولهذا

تختلف هذه القصة عن كل الأبنية القصصية السابقة واللاحقة- الفكرية منها أو الأدبية- التى تكثر الدراسات حول أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين قصة «حى بن يقظان». فلاشك أن قصة «سلامان وأبسال» اليونانية التى ترجمها «حنين بن اسحاق العبادى» ذات دلالة مختلفة تماما عن دلالة قصة ابن طفيل رغم التشابه السطحى بينهما، وكذلك الأمر بالنسبة لقصة حى بن يقظان لابن سينا وقصة «حى بن يقظان» أو الغربة الغربية للسهروردى، فهما قصتان رمزيتان عن قوى النفس المختلفة والتمييز بينها، وهناك قصة أخرى بعنوان «الكريتيكون» للأب بالتازار جراثيان نشرت فى منتصف القرن السابع عشر بين ١٦٥٠-١٦٥٣ وهى تشبه تماما فى نصفها الأول «حى بن يقظان» برغم أن ترجمة بوكوك «لحى بن يقظان» لم تنشر إلا عام ١٦٨١، ثم هناك قصة روبنسون كروزو» «لدانيل دى فو» التى نشرت عام ١٧١٩ والتى تأثرت بغير شك بالبنية(٤) القصصية لقصة ابن طفيل وإن اختلفا تماما من حيث الدلالة، «فروبنسون كروزو» قد يكون تصويرا وتجسيدا لفلسفة جان جاك روسو حول الصفاء الأول للإنسان الذى أفسده المجتمع، وهو ما يختلف تماما عن فلسفة قصة «حى بن يقظان». على أن المشترك بين أغلب هذه القصص السابقة على قصة ابن طفيل أو اللاحقة لها هو التوحد أو التفرد فى جزيرة منعزلة، أو فى سجن، أو فى طريق بحثا وتطلعا إلى معرفة عليا، أو امتحانا واكتشافا لقدرات خاصة.

على أنه بصرف النظر عن النواة القصصية التى تتمثل فى عزلة حى بن يقظان والتى نجدها فى قصص أخرى بشكل أو بآخر، فإننا نستطيع أن نتبين العلاقة المباشرة بين «حى بن يقظان» لابن طفيل وبين المتوحد فى «تدبير المتوحد» لابن باجة، وأكاد أقول أن حى بن يقظان هو الامتداد المتطور لمتوحد ابن باجة. ولد ابن باجة فى أواخر القرن الخامس الهجرى والحادى عشر الميلادى ومات مسموما عام ٥٣٣هـ/١١٣٨م وقضى الجانب الأكبر من حياته فى ظل دولة المرابطين التى كانت تتسم بالتعصب الدينى كما سبق أن أشرنا.

يؤكد ابن باجه في كتابه أن الإنسان مدنى بطبعه ولاحياة له بغير المجتمع، ولكن المجتمع ملىء بالشرور والرذائل وتغلب الجوانب المادية، ولهذا فلا سبيل للفيلسوف الذى يريد أن يصل إلى الحقيقة إلا الابتعاد عن الناس. ولكنها ليست دعوة إلى عزلة مطلقة بل إلى عزلة مختارة أو منتقاة-لوصح التعبير- أي عزلة بين علماء من أمثاله، وليست عزلة انفرادية. ومع ذلك فقد انتهى الأمر به إلى عزلة انفرادية، فما أندر أن يجد المرء علماء متفرغين للعلم! ولكن كيف يستقيم هذا مع قول ابن باجه إن الإنسان مدنى بالطبع؟ يقول ابن باجه بأن الإنسان بالذات مدنى بالطبع ولكنه متوحد بالعرض. ذلك أن حياة التوحد قد تكون خيرا تماما كالطعام. فالطعام خير بالذات ولكنه قد يكون شرا بالعرض بالنسبة للمريض. والسموم شر بالذات ولكنها قد تكون خيرا بالعرض فى حالة العلاج مثلا. ولم تكن دعوة ابن باجة في الحقيقة دعوة للعزلة عن المجتمع بقدر ما كانت نقدا غير مباشر لمظاهر التعصب والجهالة والشرور والرذائل التى

كانت سائدة فى المجتمع فى ظل دولة المرابطين، وكانت تعبيرا عن معاناته الفكرية فى هذه الفترة، وكان توحده وسيلة لتنمية الصفات العقلية توصلا إلى الاتصال بالعقل الفعال وتحقيقا للإنسان الكامل. وبرغم الطابع العقلى لفكره فلانستطيع أن نغفل عن تأثره بالفلسفة الأفلاطونية المحدثة ذات التوجه الغنوصى الباطنى.

وفى تقديرى أن حى بن يقظان لابن طفيل هو التجسيد المتطور - كما سبق أن ذكرنا - لمتوحد ابن باجه في مرحلة جديدة هى مرحلة دولة الموحدين حيث الازدهار والاستقرار والتفتح العقلى. لقد أصبح ابن طفيل طبيبا خاصا للسلطان أبو يعقوب يوسف، وكان هو الذى قدم ابن رشد اليه لتحقيق مطلب السلطان فى شرح وتلخيص كتب أرسطو حتي يسهل اطلاع الناس عليها واستيعابهم لها، دعما للتوجه العقلانى للدولة، فى مواجهة نفوذ الفقهاء ورجال الدين المتزمتين. وقد حل ابن رشد محل ابن طفيل فى مكانته من السلطان بعد وفاته عام ١١٨٥ ميلادية.

وقبل أن نعرض لتقييم « حى بن يقظان » وتحديد دلالتها، قد يكون من الضرورى أن نعرض لبعض محاورها الأساسية عرضا مختصرا.

تبدأ قصة « حى بن يقظان » كأنما هى محاولة للإجابة على سؤال حول « أسرار الحكمة المشرقية » التى ذكرها الشيخ الأمام أبو على بن سينا وكيف أن هذا السؤال قد حرك عند ابن طفيل أو راوى القصة خاطرا شريفا أفضى به إلى حال لم يشهدها من قبل. معنى هذا أن الإجابة على هذا السؤال لاتحتاج إلى مجرد تعريف أو تقرير أو شرح، وإنما إلى معاناة وجدانية باطنية، فهذا هو مايتفق مع مايسمى بالحكمة المشرقية أو فلسفة ابن سينا التى تتسم بالوجه الغنوصى والإشراقى. وهنا يشير إلى مختلف المحاولات والاجتهادات السابقة للتعبير عن هذه الحال، عند الفارابى وابن سينا والغزالى وابن باجه، منتقدا بعض أقاويلهم، ثم يسعى إلى الجمع بين هذه الأقاويل المختلفة، وإضافتها إلي ما استجد في عصره منها حتى استقام له الحق، أولا بطريق البحث النظرى ثم بطريق الذوق اليسير بالمشاهدة أي المعاناة الباطنية، وهكذا - كما يقول - « أصبح أهلا لكلام يؤثر عنا »

ولعل ابن طفيل فى قوله هذا، يدفعنا إلي الاختلاف مع د. محمد عابد الجابرى فى قوله بأن ابن طفيل فى « حى بن يقظان » يريد أن يذكر أسرار الحكم المشرقية للشيخ الرئيس ابن سينا. ولكن ذكر هذه الأسرار لايعنى تبنّيها ولا الدفاع عنها بل العكس »(٥) ففى تقديرى أن حى بن يقظان تعبير عن فلسفة ابن طفيل التى فيها بعض من غنوصية ابن سينا والفلسفة الأفلاطونية المحدثة وإن تجاوزتهما تجاوزا عقليا.

تبدأ القصة بعد ذلك بحكاية هذا الطفل « حى » الذى تصف تواجده بأحد فرضين، الفرض الأول أنه تولد من تخمر الطين من غير أب أو أم فى جزيرة من جزر الهند، لملابسات طبيعية أتاحت هذا التولد الذى تعلق به بعد ذلك الروح من أمر الله تعالى.

أما الفرض الثانى فهو أنه مولود من أخت ملك، ولدته نتيجة زواج سرى لايرضى عنه أخوها، ولهذا اضطرت إلى التخلص منه، بأن وضعته فى تابوت فى اليم الذى حمله إلى هذه الجزيرة. على أن الفرضين على

اختلافهما يعبران عن دلالة واحدة سوف نعرض لها فيما بعد.

الطفل الوليد أو المتولد تتلقاه ظبية وتعتنى به حتى يشتد عوده، فيأخذ هو بتطوير ملكاته ومعارفه.. فيتعلم أصوات الحيوانات بتقليده لها حتى ألفها وألفته، واستطاع طوال السنوات السبع الأولى أن يغطى عريه متخذا ملبسا من أوراق الشجر ثم من جلود الحيوانات وأجنحة الطيور، كما يتخذ لنفسه عصاة لحماية نفسه، ويحسن استخدام يديه. وفى نهاية هذه المرحلة السبعية الأولى تموت الظبية، ويكون موتها فرصة لمحاولة اكتشاف اسباب الموت، وبالتالى سر الحياة الذى أخذ يتبينه بعد أن قام بتشريح عدد من الحيوانات. لقد اكتشف أن سر الحياة هو هذه الحرارة التى أحس بها فى ركن من أركان القلب. وكان اكتشافه للنار قبل ذلك مدخلا لاكتشاف سر الحياة. على أن هذه الحرارة ليست مجرد شىء يلمس فحسب، بل هى شىء مختلف عن الجسمية، إنها الروح، وهكذا توصل إلى أن الجسم، كل جسم حى له أعضاء كثيرة، ولكنه واحد بالروح. وبدأ يتكشف له ما بين الأشياء الحية جميعا من اختلافات فى الصفات والطبائع رغم هذه الروح التى توحدها. هناك إذن روح زائد عن الجسمية. فالجسم هو مجرد امتداد. (كما سيقول ديكارت فيما بعد) له أبعاد ثلاثة طول وعرض وعمق أما الروح فشىء متميز وزائد عن هذا الامتداد، وهكذا أشرف على تخوم العالم العقلى، وبدأ يكشف عن قانون السببية بين الأشياء فلكل شىء فاعل أو علة. ولكل شىء صورة هى استعداده الخاص. ولكن مامصدر هذه الصور، ومامصدر وجود الموجودات جميعا ؟ وبدأ شوقه إلى معرفة هذا الفاعل الأول، وكان قد بلغ الثمانية والعشرين من عمره أى أربع سنوات سبع، وبدأ يفكر فى الأفلاك من فوقه. اكتشف صورتها الكروية. ورآها على اختلافها شيئا واحدا يتصل بعضه ببعض. إنها جميعا تشبه شخصا من اشخاص الحيوان، وهنا نبت سؤال جديد: هل هذا العالم حادث خرج إلى الوجود من العدم، أم أنه كان قديمًا لم يسبقه العدم؟ وتشكك ولم يترجح عنده أحد الحكمين على الآخر. ولكن لابد لهذا العالم من فاعل ليس بجسم. فجميع الموجودات تفتقر فى وجودها إلى هذا الفاعل على أننا نكاد نستشعر بوضوح من بعض نصوصه- رغم تشككه السابق- أنه أقرب إلى القول بقدم العالم يقول العالم كله، بما فيه من السماوات والأرض والكواكب وما فيها وما فوقها وما تحتها فعله وخلقه، ومتأخر عنه بالذات وإن كانت غير متأخرة بالزمان (صفحة ٩١) أى أنها مخلوقة أو معلولة له، فهى بهذا متأخرة عنه من حيث الرتبة ولكنها فى الوقت نفسه غير متأخرة عنه من حيث الزمان، أى أنها قديمة مثله. ولعلنا نجد هنا نفس الصيغة الاشكالية التى سنجدها بعد ذلك فى فلسفة ابن رشد فى وصفه للعالم بأنه حادث، وقديم، أى أنه قديم قدم الله، ولكنه حادث فى الوقت نفسه، وعندما نصل مع حى بن يقظان إلى هذه الحقيقة يكون قد مرت عليه خمس وثلاثون سنة. وهنا يتساءل :أى قوة داخله استطاع بها أن يعرف هذا الفاعل القديم؟ ليس باللمس أو بالبصر أو بالشم أو بالذوق قد عرفه، هناك قوة غير جسمية إذن، قوة لافساد لها أبدا، أى قوة خالدة ذات طبيعة ربانية فى داخله هى التى أتاحت له هذه المعرفة.

إنها القوة العقلية. وهنا نكاد نتبين كذلك الإرهاص بنظرية ابن رشد في خلود القوة العاقلة في النفس مع فناء الأجساد، والنفوس الفردية ، بل نجد كذلك ماسوف نجده بعد ذلك عند ابن رشد من أن العذاب والثواب في حالة المعاد أمران معنويان. وهنا أراد حي بن يقظان أن يزداد معرفة واقترابا من هذا الفاعل واجب الوجود كله. كيف؟ هل يتحقق له ذلك بالتشبه بالحيوان غير الناطق، أم بالتشبه بالأجسام السماوية، أم بالتشبه به هو نفسه أي بالموجود الواجب للوجود؟ وينتهي إلى ضرورة هذه الأحوال الثلاثة. حقا، إن التشبه الأول عائق بذاته-كما يقول- ولكنه ضروري، لأنه لابد من الغذاء لإبقاء الروح الحيواني، على أن يأخذ من الطعام كفايته ولايزيد. وهنا يدخل في التمييز بين أنواع الأغذية المختلفة تحقيقا لهذه الغاية. أما التشبه الثاني بالأجسام السماوية فهو ضروري كذلك، إنه يستلزم التطهر الدائم، والعمل على مساعدة كل ذي حاجة أو عاهة أو تواجهه عقبة سواء كان حيوانا أو نباتا، هذا إلى جانب الطواف باستدارة في الجزيرة تشبها بحركة هذه الأجسام السماوية. أما التشبه الثالث فهو أن يأخذ بقطع علاقته بالمحسوسات، وألا يفكر في شيء سواه، وأن يغيب عن كل الذوات إلا ذاته، وأن يفنى عن نفسه، وأن يخلص في مشاهدة الحق. ومايزال يحاول ذلك حتى تأتي له. وشاهد مالاعين رأت ولا أذن سمعت ولاخطر على قلب بشر. كان يغيب ثم يعود إلى عالم المحسوسات ثم يأخذ به الشوق مرة أخرى إلى المقام العالي وهكذا. وأصبح من اليسر عليه أن يذهب ويعود كلما أراد. وكان في هذه الحال قد أناف على سبع مرات من السنوات السبع، من منشأه أي بلغ ما يقرب الخمسين عاما. وهنا يلتقي بأبسال الذي انتقل إلى هذه الجزيرة من جزيرة قريبة منها لها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة من بعض الأنبياء المتقدمين، وكان أبسال مع أخيه سلامان على رأس هذه الجزيرة. وكان بينهما خلاف. فابسال أشد غوصا على الباطن وأكثر عثورا على المعاني الروحية وأطمع في التأويل، أما سلامان فكان أشد احتفاظا بالظاهر وأشد بعدا عن التأويل. ولهذا افترق عنه أبسال وجاء إلى هذه الجزيرة يتعبد على طريقته، ويلتقي بحي بن يقظان ذات مرة خرج فيها حي من مغارته. ثم أخذ يعلمه الكلام، ولما تم له ذلك اكتشف أن ما توصل إليه حي بن يقظان هو نفسه الذي تقول به ملته التي أتى بها نبي من الأنبياء. وهكذا تطابق عند حي بن يقظان المعقول والمنقول وقربت عليه طرق التأويل. ورأى فيه أبسال وليا من أولياء الله. ولعل هذا هو مادعا أغلب مؤرخي الفلسفة إلى القول بأن قصة حي بن يقظان تذهب إلى التوفيق بين الدين والفلسفة .وسنعرض لهذا فيما بعد.

ثم يحكي أبسال لحي بن يقظان حكاية الجزيرة الأخرى التي جاء منها، وكيف أن أهلها يأخذون الدين بظاهره وبرموزه وأمثاله دون تأويل لها. فضلا عن الطقوس وأشكال العبادات المختلفة مثل العبادات والصلاة والزكاة والحدود، وقطع يد السارق واقتناء الأموال والمتاجرة عامة، ويعجب حي بن يقظان من كل هذا وينتقده، ويرى ضرورة أن يذهب إلي هذه الجزيرة لإقناع الناس وبث أسرار الحكم لهم، ويذهبان إلي الجزيرة حيث يلتقيان بسلامان ويأخذ حي بن يقظان في الحديث مع أهل الجزيرة معبرا عن رأيه،

وينقبض الناس عنه بل يستهزؤن به، وبأقواله، ذلك أنهم فرحون، راضون بما لديهم ويشعر حى بن يقظان أنهم قد اتخذوا الههم هواهم، و أصبح معبودهم شهواتهم، وقد غمرتهم الجهالة كما غمرهم الجشع، وحب المتاجرة والمنافسة والربح، وهكذا يتبين حى بن يقظان أنه لاسبيل للحكمة اليهم، فلقد أى سرادق العذاب قداحاط بهم وظلمات الحجب قد غشيتهم، فهم يتخذون من الدين وسيلة ليستقيم بها معاشهم. ولهذا رأي أن ظاهر الدين بأمثاله ورموزه أليق بهم وأفيد لهم، ومن الصالح أن يظلوا في حدود هذا الفهم الظاهرى للدين بغير تأويل، وعاد حي بن يقظان وأبسال إلى جزيرتهما ليواصلا عبادتهما كل على طريقته حتى أتاهما اليقين.

هذه هى المحاور الأساسية -فى تقديرى- لقصة حى بن يقظان، وتبقى بعض الملاحظات العامة عليها.:

١-إن الأيديولوجية التى كانت سائدة بشكل عام فى المرحلة التاريخية المسماة بالوسيطة، هى الأيديولوجية الدينية. وكانت هى الإطار العام لكل الأفكار والفلسفات فى هذه المرحلة. ولهذا فإن الجانب الدينى فى هذه الأفكار والفلسفات ليس هو المعيار الأساسى لتقييمها وإنما المعيار هو الموقف من هذا الجانب الدينى، بمعنى الاختلاف فى نقطة البداية المعرفية: هل الانطلاق من الوحى الدينى تفسيرا للموجودات، أم الانطلاق من العقل الإنسانى تفسيرا للموجودات، بل وللدين كذلك؟، ولهذا فليس من الموضوعية اتخاذ بعض الدراسين التوجه الدينى الإيمانى عند فلاسفة هذا العصر ومن بينهم ابن طفيل أساسا للحكم عليهم بالاتجاه المثالى غير العقلانى أو غير المادى عامة.

٢-إن الفرضين اللذين قال بهما ابن طفيل لتفسير نشأة حى بن يقظان، لايختلفان كثيرا من الناحية الفلسفية التى تسعى القصة إلى تأكيدها، فسواء كانت النشأة متولدة من تخمير قطعة من الطين، أو ثمرة ولادة من أم وأب، فإن الدلالة واحدة وهى التى حاول ابن طفيل أن يؤكدها بقصته، فلقد استطاع حى بن يقظان المتولد من الطين أو المولود من أبوين أن يبلغ مرتبة عالية من المعرفة بدون موروثات فطرية، أو مكتسبات من تعليم أو من وحى. وإنما تحققت هذه المرتبة المعرفية بجهده الذاتى الحسى والتجريبى والعملى والاستدلالى العقلى. المعارف إذن ليست فطرية يتذكرها الانسان ويستخلصها بشكل تلقائى كما فعل هذا العبد الجاهل فى احدى محاورات افلاطون الذى استطاع سقراط أن يستخلص منه كل قوانين الهندسة والرياضة!

هذا هو المعنى الجوهرى فى تقديرى للقول بالتولد من الطين أو بعزلة الطفل المولود عن أبويه بعد ولادته مباشرة. ولايشير التولد من الطين إلى أي دلالة مادية خالصة كما يقول بعض المفسرين، وإن كان من الممكن ذلك، بشكل عابر، لأن الله قد أسبغ على هذا الجسد المتولد، روحا من عنده فور تولده كما تقول القصة. وفضلا عن هذا فإن النشأة من الطين التى تشكل بها الجسد لاتعنى -كما يقول تفسير من التفاسير- الحط من شأن الجسد الإنسانى واحتقاره بدليل محاولة حى فى النهاية التخلى عن جسده في رحلته الباطنية للاتصال والمشاهدة! فالمقصود من

طبيعة النشأة بفرضيها معا هو كما ذكرنا التمهيد لتقديم نظرية موضوعية فى المعرفة الإنسانية.

٣- يكاد جوهر القصة أن يكون -كما ذكرنا فى النقطة السابقة- هو تقديم نسق كامل لنظرية فى المعرفة. ويتم تقديم هذا النسق لا بالتنظير المجرد وإنما بالتمثيل والتشخيص العملى. وخلاصة النظرية أن المعرفة لا تستمد من معارف فطرية، وإنما تتحقق عبر مراحل ومستويات تبدأ بالخبرة الحسية، لترتفع إلى التجربة والممارسة العملية، ثم إلى الاستدلال العقلى النظرى ثم إلى المعاناة الوجدانية المؤسسة على الذوق والحدس، وصولا إلى حال من الاتصال والمشاهدة بالمقام الإلهى، دون أن تعنى هذه الخطوة الأخيرة التخلى عن مراتب الوصول السابقة وإلغاء الحس والعقل كما تذهب بعض الدراسات.

وفضلا عن هذا كله، فإن هذا المسار المعرفى الذى اجتازه حى بن يقظان قد نجح في تحقيقه بجهده الذاتى، بغير معارف فطرية أو موروثات ذاتية أو مكتسبات اجتماعية، أو وحى دينى أو إرشاد نبوى. ولا يعنى هذا رفضا للشرط الاجتماعى للمعرفة، وإنما الهدف الأساسى هو رفض النظرية المثالية اللدنيّة القبلية للمعرفة.

٤- إن الفكر -بحسب هذه النظرية المعرفية- يمكن أن يتحقق بدون اللغة، فضلا عن أن اللغة إنما يتم تعلمها بالمثال والنموذج من العينى المحسوس إلى النظرى بشكل متدرج.

٥- إن حى بن يقظان لا تقول بالتوفيق بين الدين والفلسفة، أو بين النقل والعقل كما يقول أغلب المفسرين. بل تقول بعكس ذلك تماما، أى بالإنفصال بينهما. حقا أنها تقول بوحدة الحقيقة النهائية عند كليهما، ولكن لكل منهما منهجه الخالص به. فمنهج الإيمان الخالص، غير منهج العقل الاستدلالى. لقد توصل حى بن يقظان إلى الحق فى غير حاجة إلى رسالة من نبى أو تعليم وإرشاد من فيقه. توصل إلى الحق بالإعمال العقلى تدرجا من الإدراك الحسى إلى التصور النظرى فالمشاهدة الذوقية الوجدانية. على حين أن سلامان وأهل جزيرته ممن صدق إيمانهم، إنما يدركون الحق بإيمانهم الخاص، وممارستهم للشعائر، ورفضهم التأويل اكتفاء بالوحى وظاهر الشرع. هناك إذن منهجان لا اتصال بينهما، وصولا إلى الحق! ولعل ابن طفيل حرص أن يجسد هذا فى جزيرتين، فكل جزيرة هى تجسيد لمنهج فى طريق الحقّ أما بقاء أبسال معه فى جزيرته فهو لقاء بين عالم الدين الذى يقبل التأويل وهو أبسال والفيلسوف العقلى وهو «حى» الذي يلتقى مع أبسال فى التأويل ولكنه يتجاوزه فى الرؤية الفلسفية الشاملة. ولعلنا نجد في هذا التمييز بين الجزيرتين، أو الطريقين المختلفين إلى الحق، بين التسليم بظاهر الوحى وتأويله إرهاصا لكتاب ابن رشد، «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال». على أن هذا التمييز لا يعنى عند ابن طفيل أو عند ابن رشد من بعده تمييزا طبقيا اجتماعيا كما يقول بعض الدارسين، بقدر ماهو تمييز بين منهجين للمعرفة ومستويين للإدراك.

٦- أكتفى هنا بالإشارة إلى بعض القضايا الفلسفية التى ذكرناها فى معرض تلخيصنا للقصة، والتى سوف تصبح من الأعمدة الأساسية فى بناء ابن رشد الفلسفى وهى القول بقدم العالم وحدوثه فى الوقت نفسه، والقول بخلود القوة العاقلة، وبأن الجزاء والعقاب فى الآخرة، يقتصران على الجانب المعنوى، والقول بالسببية الموضوعية التى تربط أجزاء الموجودات على اختلافها، والتى تعد دليلا على القول بالعلة الأولى أى الله، ثم أخيرا القول بوحدة الوجود لابالمعنى الصوفى وإنما بمعنى الترابط العضوى بين كل عناصر الطبيعة، ومافوق الطبيعة.

٧- اكتفى أخيرا بالإشارة إلى موقف انسانى عميق الدلالة الأخلاقية، لعلى قد أشرت إليه إشارة عابرة عند الحديث عن محاولة «حى» التشبه بحركة الأشياء السماوية، فهو يلزم نفسه ألايرى ذا حاجة أو عاهة أو مضرة أو ذا عائق من الحيوان والنبات وهو يقدر على إزالتها إلا ويزيلها. وهو يوضح هذا قائلا أو راويا على لسان ابن طفيل«فمتى وقع بصره على نبات قد حجبه عن الشمس حاجب أو تعلق به نبات آخر يؤذيه أو عطش عطشا يكاد يفسده أزال عنه ذلك الحاجب إن كان مايزال وفصل بينه وبين ذلك المؤذى بفاصل لايضر المؤذى، وتعهده بالسقى ما أمكنه، ومتى وقع بصره على حيوان قد أرهقه ضبع أو نشب به ناشب أو تعلق به شوك أو سقط فى عينيه أو أذنيه شىء يؤذيه أومسه ظمأ أو جوع تكفل بإزالة ذلك كله عن جهده وأطعمه وأسقاه. ومتى وقع بصره على ماء يسيل إلى سقى نبات أو حيوان وقد عاق ممره ذلك عائق من حجر سقط فيه أو جرف انهار عليه ازال ذلك كله عنه ومازال يمعن فى هذا النوع من ضروب التشبه حتى بلغ فيه الغاية».

وإلى جانب هذا المسلك الأخلاقى الرفيع، أشير إلى ماسبق ذكره من رفضه للمال والمتاجرة والشرور عامة، ونقده للطقوس الدينية الشكلية. وليس فى هذا الموقف، أو فى فلسفة ابن طفيل عامة أي استعلاء فردى نخبوى كما تقول بعض الدراسات، وإنما تفيض هذه الفلسفة روحا إنسانية بالغة الرهافة فضلا عن استنارتها العقلية ونبالتها الأخلاقية.

هذه بعض الملاحظات المستخلصة من هذا النص الفلسفى العميق الدلالة، الذى لايعد- كما يقال كذلك- نفيا للعقل أو للعلم التجريبى، أو تغييبا للذات الإنسانية، وإنما هو رؤية متسقة عقلانية، تمثل اقتدار الإنسان على الوصول الى الحقيقة والفضيلة بمجاهداته الذاتية دون أن ينفى الآخر وإن اختلف معه. على أنه برغم هذا الطابع العقلانى الذى يتسم به هذا النص الفلسفى، فإنه لايخلو من تأثيرات غنوصية إشراقية صوفية. ويبدو أنه كان على ابن رشد أن يقوم بالدور الفلسفى التاريخى لتطوير الطباع العقلانى وتعميقه فى تراثنا الفلسفى، وأن يسعى إلى تخليصه أو تمييزه -على الأقل- من هذه التأثيرات الغنوصية. فكانت شروحه وتلاخيصه لكتب أرسطو- الذى كان لابن طفيل فضل تشجيعه عليها- وكانت إضافاته إلى هذه الشروح والتلاخيص، فضلا عن كتاباته الفلسفية الأخرى، فكان ابن رشد بهذا امتدادا عقلانيا متطورا لفلسفة أرسطو وابن طفيل وللفسلفة العربية الاسلامية عامة فى عصره.



الهوامش

(١) ولد أبو بكر بن طفيل فى السنوات العشر الأول من من القرن الثانى عشر الميلادى أى بين ٤٩٥ إلى ٥٠٥ هجرية على حد ترجيح د. عبد الرحمن بدوى وتوفى عام ٥٨١هـ–١١٨٥م.

(٢) نقرأ قصة «حى بن يقظان» لابن طفيل فى «حى بن يقظان» لابن سينا وابن طفيل والسهروردى» تحقيق وتعليق أحمد أمين». الطبعة الثالثة دار المعارف عام ١٩٦٦.ص١٠٧.

(٣) نلاحظ في الطبعة الثالثة لحى بن يقظان التى أشرنا اليها من قبل خطأ يبدو مطبعيا فى تحديد العلاقة بين ابن طفيل وابن رشد نقرأ «وكان ابن رشد أكبر منه سنا» وقد حل ابن طفيل طبيبا للسلطان لما طعن ابن رشد فى السن »ص٧ ونقرأ «ويذهب بعض المؤرخين أنه كان تلميذا لابن رشد ولكنه هو نفسه لايذكر ذلك ص.١٠ وإن جاء فى نفس الصفحة «ثم تخلى ابن طفيل عن عمله كطبيب للمنصور وتركه لابن رشد.

(٤) هناك دراسة مقارنة لحى بن يقظان وروبنسون كروزو للاستاذ حسن محمود عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٣.

(٥) محمد عابد الجابرى: نحن والتراث ص٢٩٢. دار الطليعة–بيروت والمركز الثقافى العربى–الدار البيضاء طبعة أولى ١٩٨٠.

الديوان الصغير



مختارات من قصة

حيّ بن يقظان

لابن طفيل



كيف تكوّن حى بن يقظان؟

تولد الإنسان من غير أب وأم فى بعض جزر الهند والصين

ذكر سلفنا الصالح- رضى الله عنهم- إن جزيرة من جزائر الهند التى تحت خط الاستواء، وهى الجزيرة التى يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، (وبها شجر يثمر نساء ، وهى التى ذكر المسعودى (١) إنها جوارى الواقواق(٢) لأن تلك الجزيرةأعدل بقاع الأرض هواء، وأتمها لشروق النور الأعلى عليها استعدادا، وإن كان ذلك على خلاف مايراه جمهور الفلاسفة وكبار الأطباء، فإنهم يرون أن أعدل مافى المعمورة الإقليم الرابع، فإن كانوا قالوا ذلك لأنه صح عندهم أنه ليس على خط الاستواء عمارة لمانع من الموانع الأرضية، فلقولهم: إن الإقليم الرابع أعدل بقاع الأرض (الباقية)، وجه، وإن كانوا إنما أرادوا بذلك إن ما على خط الاستواء شديد الحرارة ، كالذى يصرح به أكثرهم فهو خطأ يقوم البرهان على خلافة(٣).وذلك أنه قد تبرهن فى العلوم الطبيعية أنه لاسبب لتكون الحرارة الا الحركة، أو ملاقاة الأجسام (الحارة) والإضاءة، وتبين فيها أيضا أن الشمس بذاتها غير حارة ولامتكيفة بشئ من هذه

الأمور المزاجية و(قد) تبين فيها أيضا أن الأجسام التى تقبل الإضاءة أتم القبول، هى الأجسام الصقيلة غير الشفافة، ويليها فى قبول ذلك الأجسام الكثيفة غير الصقيلة. فأما الأجسام الشفافة التى لاشئ فيها من الكثافة فلا تقبل الضوء بوجه. وهذا وحده مما برهنه الشيخ أبو على (وحده) خاصة، ولم يذكره من تقدمه (٤) فإذا (تم) وصحت هذه المقدمات، فاللازم عنها أن الشمس لاتسخن الأرض كما تسخن الأجسام الحارة أجساما آخر تماسها، لأن الشمس فى ذاتها غير حارة (٥)، ولا الأرض أيضا تسخن بالحركة لأنها ساكنة، وعلى حالة واحدة فى شروق الشمس عليها وفى وقت مغيبها (عنها). وأحوالها، فى التسخين والتبريد، ظاهرة الاختلاف للحس فى هذين الوقتين. ولا الشمس أيضا تسخن الهواء، أولا ثم تسخن بعد ذلك الأرض بتوسط سخونة الهواء. وكيف يكون ذلك ونحن نجد (أن) ماقرب من الهواء من الأرض فى وقت الحر، أسخن كثيرا من الهواء الذى يبعد منه علوا؟ فبقى أن تسخين الشمس للأرض إنما هو على سبيل الإضاءة لا غير فإن الحرارة تتبع الضوء أبدا، حتى إن الضوء إذا أفرط فى المرآة المقعرة أشعل ماحاذاها.

الأرض كروية الشكل

وقد ثبت فى علوم التعاليم بالبراهين القطعية، أن الشمس كروية الشكل، وإن الأرض كذلك(٦)، وأن الشمس أعظم من الأرض كثيرا وأن الذى يستضئ من الأرض بالشمس أبدا هو أعظم من نصفها، وإن هذا (النصف) المضئ من الأرض فى كل وقت أشد ما يكون الضوء فى وسطه لأنه أبعد المواضع من الظلمة (عند محيط الدائرة) ولأنه يقابل من الشمس أجزاءا أكثر، وماقرب من المحيط كان أقل ضوءا حتى ينتهى الى الظلمة عند محيط الدائرة الذى مأضاء (موقعه) من الأرض (قط)، وإنمايكون الموضع وسط دائرة الضياء إذا كانت الشمس على سمت رؤوس الساكنين فيه وحينئذ تكون الحرارة فى ذلك الموضع أشد ما يكون فإن كان الموضع مما تبعد الشمس (فيه) عن مسامتة رؤوس أهله، كان شديد البرودة جدا، وإن كان مما تدوم فيه المسامته كان شديد الحرارة، وقد ثبت فى علم الهيئة أن بقاع الأرض التى على خط الاستواء لاتسامت الشمس رؤوس أهلها سوى مرتين فى العام عند حلولها برأس الحمل، وعند حلولها برأس الميزان. وهى فى سائر العام ستة أشهر جنوبا منهم، وستة أشهر شمالا منهم: فليس عندهم حر مفرط، ولابرد مفرط. وأحوالهم بسبب ذلك متشابهة.

....

وصف عملية تولد حي

وأما الذين زعموا أنه تولد (من الأرض) فإنهم قالوا أن بطنا من أرض تلك الجزيرة، تخمرت فيه طينة على مر السنين (والأعوام)، حتى إمتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، إمتزاج تكافؤ وتعادل فى القوى.

تخمرت طينة وتعلق بها الروح الذى يفيض من الله

وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جدا. وكان بعضها يفضل بعضا فى اعتدال المزاج والتهيؤ لتكون الأمشاج. وكان الوسط منها أعدل مافيها واتمه مشابهة بمزاج الإنسان، فتمخضت تلك الطينة، وحدث فيها شبه نفاخات الغليان لشدة لزوجتها. وحدث فى الوسط منها (لزوجة) ونفاخة صغيرة جدا، منقسمة بقسمين، بينهما حجاب رقيق، ممتلئة بجسم لطيف هوائى فى غاية من الاعتدال اللائق به، فتعلق عند ذلك «الروح» الذى هو من أمر الله (تعالى) وتشبث به تشبثا يعسر إنفصاله عنه عند الحس وعند العقل، إذ قد تبين أن هذا الروح دائم الفيضان من عند الله عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذى هو دائم الفيضان على العالم. فمن الإجسام مالا يستضاء به وهو الهواء الشفاف جدا، منها ما يستضاء به بعض استضاءة، وهى الأجسام الكثيفة غير الصقيلة، وهذه تختلف فى قبول الضياء، وتختلف بحسب ذلك ألوانها. ومنها مايستضاء به غاية الإستضاءة ، وهى الإجسام الصقيلة كالمرآة ونحوها. فإذا كانت هذه المرآة مقعرة على شكل مخصوص، حدث فيها النار لإفراط الضياء، وكذلك الروح، الذى هو من أمر الله (تعالى)، فياض أبدا على جميع الموجودات، فمنها مالايظهر أثره فيه لعدم الإستعداد، وهى الجمادات التى لاحياة لها، وهذه بمنزلة الهواء فى المثال المتقدم، ومنها مايظهر أثره فيه وهى أنواع النبات بحسب استعداداتها، وهذه بمنزلة الاجسام الكثيفة فى المثال المتقدم، ومنها مايظهر أثره فيه ظهورا كثيرا، وهى أنواع الحيوان، وهذه بمنزلة الاجسام الصقيلة فى المثال المتقدم.

ومن هذه الأجسام الصقيلة مايزيد على شدة قبوله لضياء الشمس أنه يحكى صورة الشمس، ومثالها. وكذلك أيضا من الحيوان مايزيد على شدة قبوله للروح أنه يحكى الروح ويتصور بصورته، وهوالإنسان خاصة ، وإليه الإشارة بقوله صلى الله عليه وسلم. «إن الله حلق آدم على صورته» (٧) فإن قويت فيه هذه الصورة حتى تتلاشى جميع الصور فى حقها، وتبقى هى وحدها وتحرق سبحات نورها كل ماأدركته، كانت

حينئذ بمنزلة المرآة المنعكسة على نفسها، المحرقة لسواها. وهذا لايكون إلا للأنبياء صلوات الله عليهم (أجمعين). وهذا كله مبين فى مواضعه اللائقة به، فليرجع إلى تمام ماحكوه من وصف ذلك التخلق.

قالوا: فلما تعلق هذا الروح بتلك القرارة، خضعت له جميع القوى وسجدت (له، وسخرت) بإمر الله (تعالى) فى كمالها ، فتكون بإزاء تلك القرارة نفاخة أخرى منقسمة الى ثلاث قرارات، بينها حجب لطيفة، ومسالك نافذة، وامتلأت بمثل ذلك الهوائى الذى إمتلأت منه القرارة الأولى، إلا أنه ألطف منه.

وسكن فى هذه البطون الثلاثة المنقسمة من واحد، طائفة من تلك القوى التى خضعت له، وتوكلت بحراستها والقيام عليها. وإنهاء مايطرأ فيها من دقيق الأشياء وجليلها الى الروح الأول المتعلق بالقرارة الأولى.

وتكون أيضا بإزاء هذه القرارة من الجهة المقابلة للقرارة الثانية، نفاخة ثالثة مملوءة جسما هوائيا، إلا أنه أغلظ من الأولين وسكن فى هذه القرارة فريق من تلك القوى الخاضعة، وتوكلت بحفظها والقيام عليها، فكانت هذه القرارة الأولى والثانية والثالثة أول ماتخلق من تلك الطينة المتخمرة (الكبرى) على الترتيب الذى ذكرناه.

....

كيف تربى حى بن يقظان

إن الظبية التى تكفلت به وافقت خصبا ومرعى أثيثا، فكثر لحمها ودر لبنها، حتى قام بغذاء ذلك الطفل أحسن قيام. وكانت معه لاتبعد عنه إلا لضرورة الرعى. وألف الطفل تلك الظبية حتى كان بحيث إذا هى أبطأت عنه اشتد بكاؤه فطارت اليه (٨).

ولم يكن بتلك الجزيرة شئ من السباع العادية، فتربى الطفل ونما واغتذى بلبن تلك الظبية الى أن تم له حولان، وتدرج فى المشى وأثغر (٩) فكان يتبع تلك الظبية، وكانت هى ترفق به وترحمه وتحمله الى مواضع فيها شجر مثمر فكانت تطعمه ماتساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة، وماكان منها صلب القشر كسرته له بطواحنها، ومتى عادّ الى اللبن أروته، ومتى ظمئ الى الماء أوردته ومتى ضحا(١٠) ظللته، ومتى خصر (١١) أدفأته. واذا جن الليل صرفته الى مكانه الأول، وجللته بنفسها وبريش كان هناك، مما ملئ به التابوت (١٢) أولا فى وقت وضع الطفل فيه، وكان فى غدوهما ورواحهما قد ألفهما ربرب يسرح

(وينعش) ويبيت معهما حيث مبيتهما.

لغة الطفل محاكاة أصوات الحيوانات ظهور القوتين القوة النزوعية والقوة المتخيلة

فمازال الطفل مع الظباء على تلك الحال: يحكى (١٣) نغمتها بصوته حتى لايكاد يفرق بينهما، وكذلك كان يحكى جميع مايسمعه من أصوات الطير وأنوع سائر الحيوان، محاكاة شديدة (لقوة إنفعالة لما يريده)، وأكثر ماكانت محاكاته لأصوات الظباء فى الاستصراخ والإستئلاف والاستدعاء والإستدفاع: إذ للحيوانات فى هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة، فألفته الوحوش وألفها، ولم تنكره ولا أنكرها. فلما ثبت فى نفسه أمثلة الأشياء بعد مغيبها عن مشاهدته، حدث له نزوع الى بعضها ، وكراهية لبعض.

وكان فى ذلك كله ينظر الى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار و(أنواع) الريش، وكان يرى مالها من العدو وقوة البطش، ومالها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها، مثل القرون والأنياب والحوافر والصياصى (١٤) والمخالب ثم يرجع إلى نفسه، فيرى مابه من العرى وعدم السلاح، وضعف العدو، وقلة البطش، عندما كانت تنازعه الوحوش أكل الثمرات، وتستبد بها دونه، وتغلبه عليها، فلا يستطيع المدافعة عن نفسه، ولا الفرار عن شئ منها،

حى يفكر فى شئ يستر به عورته كالحيوانات

وكان يرى أترابه من أولاد الظباء ، قد نبتت لها قرون، بعد أن لم تكن وصارت قوية بعد ضعفها فى العدو. ولم ير لنفسه شيئا من ذلك كله. فكان يفكر فى ذلك ولايدرى (ما) سببه. وكان ينظر الى ذوى العاهات والخلق الناقص، فلا يجد لنفسه شبيها فيهم. وكان أيضا ينظر إلى مخارج الفضول من سائر الحيوان، فيراها مستورة: أما مخرج أغلظ الفضلتين فبالأذناب، وأما (مخرج) أرقهما فبالا وبار وما أشبهها. ولأنها كانت (أيضا) أخفى قضبانا منه.

وفى شئ يدافع به عن نفسه مثلها. فصنع من أوراق الشجر ثيابا ومن أغصانها

فكان ذلك يكربه ويسوؤه. فلما طال همه فى ذلك كله، وهو قد قارب سبعة أعوام، ويئس من أن يكمل له (ذلك) وماقد أضر به نقصه. اتخذ من أوراق الشجر العريضة شيئا جعل بعضه خلفه وبعضه قدامه، وعمل من الخوص والحلفاء (١٥) (شبه) حزام على وسطه، علق به تلك الأوراق، فلم يلبث إلا يسيرا حتى ذوى ذلك الورق وجف وتساقط (عنه) فما زال يتخذ غيره ويخصف بعضه ببعض طاقات مضاعفة، وربما كان ذلك أطول لبقائه، إلا أنه على كل حال، قصير المدة، واتخذ من أغصان الشجر عصيا سوى أطرافها وعدل متنها. وكان يهش بها على الوحوش المنازعة له، فيحمل على الضعيف منها، ويقاوم القوى منها، فنبل

عصى بذلك قدره عند نفسه بعض نبالة، رأى أن ليده فضلا كثيرا على أيديها: إذ أمكن له بها من ستر عورته وإتخاذ العصى التى يدافع بها عن حوزته، مااستغنى به عما أراده من الذنب والسلاح الطبيعى.

......

معرفته عالم الكون والفساد

ثم إنه بعد ذلك أخذ فى مآخذ آخر فتصفح جميع الأجسام التى فى عالم الكون والفساد(١٦): من الحيوانات على اختلاف أنواعها، والنبات، والمعادن وأصناف الحجارة والتراب والماء والبخار والثلج والبرد، والدخان (والجليد) واللهيب والحر، فرأى لها أوصافا كثيرة وأفعالا مختلفة، وحركات متفقة ومتضادة، وأنعم النظر فى ذلك، والتشبث، فرأى أنها تتفق ببعض الصفات وتختلف ببعض، وأنها من الجهة التى تتفق بها واحدة، ومن الجهة التى تختلف فيها متغايرة ومتكثرة. فكان تارة ينظر خصائص الأشياء ومايتفرد به بعضها عن بعض، فتتكثر عنده كثرة تخرج عن الحصر، وينتشر له الوجود انتشارا لا يضبط، وكانت تتكثر عنده أيضا ذاته، لأنه كان ينظر الى إختلاف أعضائه وأن كل واحد منها منفرد بفعل وصفة تخصه، وكان ينظر الى كل عضو (منها) فيرى أنه يحتمل القسمة الى أجزاء كثيرة جدا، فيحكم على ذاته بالكثرة، وكذلك على ذات كل شئ. ثم كان يرجع إلى نظر آخر من طريق ثان، فيرى أن أعضاءه، وأن كانت كثيرة، فهى متصلة كلها بعضها ببعض، لا انفصال بينها بوجه، فهى فى حكم الواحد، وأنها لا تختلف إلا بحسب إختلاف أفعالها، وأن ذلك الإختلاف إنما هو بسبب مايصل إليها من قوة الروح الحيوانى، الذى انتهى إليه نظره أولا، وأن ذلك الروح واحد فى ذاته، وهو (أيضا) حقيقة الذات، وسائر الأعضاء كلها كالآلات، فكانت تتحد عنده ذاته بهذا الطريق.

ثم كان ينتقل إلى جميع أنواع الحيوان، فيرى كل شخص منها واحدا بهذا النوع من النظر، ثم كان ينظر الى نوع منها: كالظباء، والخيل، والحمر، وأصناف الطير صنفا صنفا، فكان يرى أشخاص كل نوع يشبه بعضه بعضا فى الأعضاء الظاهرة والباطنة، والإدراكات، والحركات، والمنازع، ولايرى بينها إختلافا إلا فى أشياء يسيرة بالإضافة الى ماإتفقت فيه. وكان يحكم بأن الروح الذى لجميع ذلك النوع شئ واحد، وأنه لم يختلف إلا أنه إنقسم على قلوب كثيرة، وإنه لو أمكن أن

يجمع جميع الذى إفترق فى تلك القلوب منه ويجعل فى وعاء واحد، لكان كله شيئا واحدا، بمنزلة ماء واحد، أوشراب واحد، يفرق على أوان كثيرة، ثم يجمع بعد ذلك، فهو فى حالتى تفريقه وجمعه شئ واحد، وإنما عرض له التكثر بوجه ما، فكان يرى النوع كله بهذا النظر واحدا، ويجعل كثرة أشخاصه بمنزله كثرة أعضاء الشخص الواحد التى لم تكن كثيرة فى الحقيقة.

ثم كان يحضر أنواع الحيوان كلها فى نفسه ويتأملها فيراها تتفق فى أنها تحس وتغتذى، وتتحرك بالإرادة إلى أى جهة شاءت، وكان قد علم أن هذه الأفعال هى أخص أفعال الروح الحيوانى، وأن سائر الأشياء التى تختلف بها بعد هذا الاتفاق، ليست شديدة الإختصاص بالروح الحيوانى. فظهر له بهذا التأمل، أن الروح الحيوانى الذى لجميع جنس الحيوان واحد بالحقيقة، وإن كان فيه اختلاف يسير ، اختص به نوع دون نوع: بمنزلة ماء واحد مقسوم على أوان كثيرة، بعضه أبرد من بعض، وهو فى أصله واحد. وكل ما كان فى طبقة واحدة من البرودة، فهو بمنزلة اختصاص ذلك الروح الحيوانى بنوع واحد، وبعد ذلك ،فكما أن ذلك الماء كله واحد، فكذلك الروح الحيوانى واحد، وإن عرض له التكثر بوجه ما. فكان يرى جنس الحيوان كله واحدا بهذا النوع من النظر. ثم كان يرجع إلى أنواع النبات على إختلافها، فيرى كل نوع منها تشبه أشخاصه بعضها بعضا فى الأغصان، والورق ، والزهر والثمر، والأفعال، فكان يقيسها بالحيوان ، ويعلم أن لها شيئا واحدا اشتركت فيه، هو لها بمنزلة الروح للحيوان، وأنها بذلك الشئ واحد. وكذلك كان ينظر الى جنس النبات كله، فيحكم باتحاده بحسب مايراه من إتفاق فعله فى أنه يتغذى وينمو.

ثم كان يجمع فى نفسه جنس الحيوان وجنس النبات، فيراهما جميعا متفقين فى الإغتذاء والنمو، إلا أن الحيوان يزيدعلى النبات، بفضل الحس والإدراك (والتحرك)، وربما ظهر فى النبات شئ شبيه به، مثل تحول وجوه الزهر الى جهة الشمس، وتحرك عروقه الى جهة الغذاء، وأشباه ذلك، فظهر له بهذا التأمل أن النبات والحيوان شىء واحد، بسبب شئ واحد مشترك بينهما، هو فى أحداهما أتم وأكمل، وفى الآخر قد عاقه عائق (ما) ، وأن ذلك بمنزلة ماء واحد قسم بقسمين أحدهما جامد، والآخر سيال، فيتحد عنده النبات والحيوان.

ثم ينظر الى الأجسام التى لاتحس ولاتغتذى،ولا تنمو من الحجارة ،

والتراب، والماء، والهواء، واللهب، فيرى أنها أجسام مقدر لها طول وعرض وعمق، وأنها لاتختلف،إلا أن بعضها ذو لون، وبعضها لالون له، وبعضها حار، وبعضها بارد، ونحو ذلك من الاختلافات. وكان يرى أن الحار منها يصير باردا، والبارد (يصير) حارا، وكان يرى الماء يصير بخارا والبخار(يصير) ماء والأشياء المحترقة تصير جمرا، ورمادا، ولهيبا، ودخانا، والدخان إذا وافق فى صعوده قبة حجر انعقد فيه وصار بمنزلة سائر الأشياء الأرضية. فيظهر له بهذا التأمل،أن جميعها شئ واحد فى الحقيقة، وإن لحقتها الكثرة بوجه ما، فذلك مثل مالحقت الكثرة للحيوان والنبات.

....

معرفته العالم الروحانى: النفس الحيوانية والنفس النباتية وطبائع الجمادات

وكذلك نظر الى سائر الأجسام من الجمادات والأحياء، فرأى أن حقيقة (وجود) كل واحد منهما مركبة من معنى الجسمية، ومن شئ آخر زائد على الجسمية: إما واحد، وإما أكثر من واحد، فلاحت له صور الأجسام على اختلافها وهو أول مالاح له من العالم الروحانى، إذ هى صور لاتدرك بالحس، وإنما تدرك بضرب (ما) من النظر (العقلى) . ولاح له فى جملة مالاح من ذلك، أن الروح الحيوانى الذى مسكنه القلب- وهو الذى تقدم شرحه أولا- لابد (له أيضا) من معنى زائد على جسميته يصلح بذلك المعنى لأن يعمل هذه الأعمال الغريبة (التى تختص به) من ضروب الإحساسات وفنون الإدراكات، وأصناف الحركات وذلك المعنى هو صورته وفصله الذى انفصل به عن سائر الأجسام، وهو الذى يعبر عنه النظار بالنفس الحيوانية.

الأجسام مركبة من مادة وصورة

النفس الحيوانية صورة الروح الحيوانى

وكذلك أيضا للشئ الذى يقوم للنبات مقام الحار الغريزى للحيوان شئ يخصه هو فصله، وهو الذى يعبر عنه النظار بالنفس النباتية. وكذلك لجميع أجسام الجمادات: وهى ماعدا الحيوان والنبات (مما) فى عالم الكون والفساد شئ يخصها ، به يفعل كل واحد منها فعله الذى يختص به مثل صنوف الحركات وضروب الكيفيات المحسوسة عنها، وذلك الشئ هو فصل كل واحد منها، وهو الذى يعبر النظار عنه

النفس النباتية صورة الروح النباتى.

بالطبيعة.

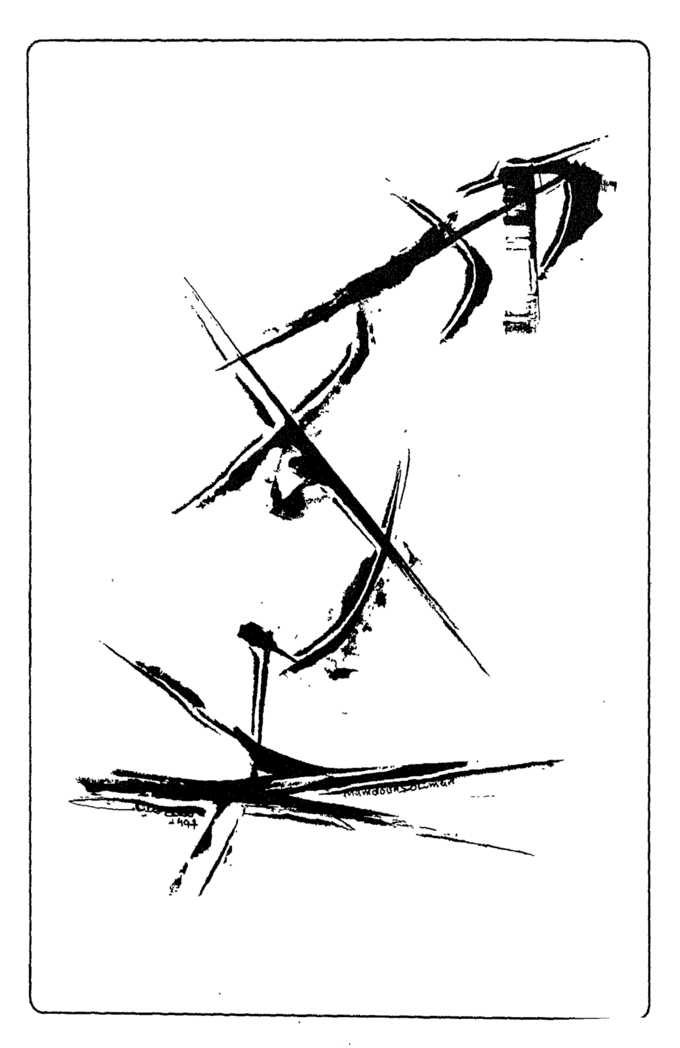
الطبيعة هى خاصة الجمادات

فلما وقف بهذا النظر على أن حقيقة الروح الحيوانى الذى كان تشوقه إليه أبدا مركبة من معنى الجسمية، و(من) معنى آخر زائد على الجسمية، وأن معنى (هذه) الجسمية مشترك ولسائر الأجسام ، والمعنى الآخر المقترن به ينفرد به هو وحده، هان عنده معنى الجسمية فاطرحه، وتعلق فكره بالمعنى الثانى، وهو الذى يعبر عنه بالنفس ، فتشوق الى التحقق به فالتزم الفكرة فيه، وجعل مبدأ النظر فى ذلك تصفح الأجسام كلها، لامن جهة ماهى أجسام بل من جهة ماهى ذوات صور تلزم عنها خواص، ينفصل بها بعضها عن بعض. فتتبع ذلك وحصره فى نفسه، فرأى جملة من الأجسام، تشترك فى صورة مايصدر عنها فعل ما، أو أفعال ما، ورأى فريقا من تلك الجملة، مع أنه يشارك الجملة بتلك الصورة، يزيد عليها بصورة أخرى، يصدر عنها أفعال ما، ورأى طائفة من ذلك الفريق، مع أنها تشارك الفريق فى الصورة الأولى والثانية، تزيد عليه بصورةثالثة، تصدر عنها أفعال ما خاصة بها، مثال ذلك: أن الأجسام الأرضية (كلها): مثل التراب والحجارة، والمعادن والنبات والحيوان ، وسائر الأجسام الثقيلة، هى جملة واحدة تشترك فى صورة واحدة تصدر عنها الحركة الى أسفل، مالم يعقها عائق عن النزول. ومتى حركت الى جهة العلو بالقسر ثم تركت تحركت بصورتها الى أسفل.

مشكلة حدوث العالم وقدمه

العالم حادث أو قديم؟ لم يترجح عند حى احد الحكمين على الآخر.

فلما تبين له أنه كله كشخص واحد فى الحقيقة، (قائم محتاج إلى فاعل مختار)، واتحدت معه أجزاؤه الكثيرة، بنوع من النظر الذى اتحدت به عنده الأجسام التى فى عالم الكون والفساد، تفكر فى العالم بجملته، هل هو شئ حدث بعد أن لم يكن، وخرج إلى الوجود بعد العدم؟ أو هو أمر كان موجودا فيما سلف، ولم يسبقه العدم بوجه من الوجوه؟ فتشكك فى ذلك ولم يترجح عنده أحد الحكمين على الآخر، وذلك أنه كان إذا أزمع على إعتقاد القدم، اعترضته عوارض كثيرة، من استحالة وجود (ما) لانهاية له، بمثل القياس الذى استحال عنده به وجود جسم لا نهاية له، وكذلك (أيضا) كان يرى أن هذا الوجود لا يخلو من الحوادث،فهو لايمكن تقدمه عليها ، وما لايمكن أن يتقدم على



الحوادث، فهو أيضا محدث. وإذا أزمع على اعتقاد الحدوث، اعترضته عوارض أخر. وذلك أنه كان يرى أن معنى حدوثه، بعد أن لم يكن، لايفهم إلا على معنى أن الزمان تقدمه، والزمان من جملة العالم وغير منفك عنه، فإذن لايفهم تأخر العالم عن الزمان، وكذلك كان يقول: «إذا كان حادثا، فلابد له من محدث، وهذا المحدث الذى أحدثه، لم أحدثه الآن ولم يحدثه قبل ذلك؟ الطارئ طرأ عليه ولا شئ هناك غيره أم لتغير حدث فى ذاته، (فإن كان) فما الذى أحدث ذلك التغير؟ » ومازال يتفكر فى ذلك عدة سنين، فتتعارض عنده الحجج، ولايترجح عنده أحد الاعتقادين على الآخر.

فلما أعياه ذلك، جعل يتفكر مالذى يلزم عن كل واحد من الاعتقادين، فلعل اللازم عنهما يكون شيئا واحدا. فرأى أنه إن اعتقد حدوث العالم وخروجه الى الوجود بعد العدم، فاللازم عن ذلك، ضرورة، أنه لايمكن أن يخرج الى الوجود بنفسه، وأنه لابد له من فاعل يخرجه الى الوجود، وأن ذلك الفاعل لايمكن أن يدرك بشئ من الحواس، لأنه لو أدرك بشئ من الحواس لكان جسما من الأجسام، ولو كان جسما (من الأجسام) لكان من جملة العالم، وكان حادثا واحتاج الى محدث ولو كان ذلك المحدث الثانى أيضا جسما لاحتاج إلى محدث ثالث، والثالث إلى رابع، ويتسلسل ذلك إلى غير نهاية (وهو باطل). فإذن لا بد للعالم من فاعل ليس بجسم، وإذا لم يكن جسما فليس إلى إدراكه بشئ من الحواس سبيل، لأن الحواس الخمس لاتدرك إلا الأجسام، أو مايلحق الأجسام، وإذا (كان) لايمكن أن يحس فلا يمكن أن يتخيل ، لأن التخيل ليس شيئا إلا إحضار صور المحسوسات بعد غيبها، وإذا لم يكن جسما فصفات الأجسام كلها تستحيل عليه،وأول صفات الاجسام هو الامتداد فى الطول والعرض والعمق، وهو منزه عن ذلك وعن جميع مايتبع هذا الوصف من صفات الأجسام. وإذا كان فاعلا للعالم فهو لامحالة قادر عليه وعالم به «ألا يعلم من خلق، وهو اللطيف الخبير؟ ».

ولكن يلزم عن حدوث العالم أو قدمه القول بوجودالله

فالحدوث يحتاج الى محدث والحركة القديمة تحتاج الى محرك.

ورأى أيضا أنه إن اعتقد قدم العالم، وأن العدم لم يسبقه. وأنه لم يزل كما هو. فإن اللازم عن ذلك أن حركته قديمة لانهاية لها من جهة الابتداء، إذ لم يسبقها سكون يكون مبدؤها منه، وكل حركة فلا بدلها من محرك ضرورة ، والمحرك إما أن يكون قوة سارية فى جسم من الأجسام- إما جسم المتحرك نفسه، وإما جسم آخر خارج عنه- وإما أن تكون قوة (ليست سارية ولاشائعة فى جسم، وكل قوة سارية فى جسم

وشائعة فيه، فإنها تنقسم بانقسامه، وتتضاعف بتضاعفة، مثل الثقل فى الحجر مثلا، المحرك له الى أسفل ، فإنه إن قسم الحجر نصفين، انقسم ثقله نصفين، وإن زيد عليه آخر مثله، زاد فى الثقل آخر مثله. فإن أمكن أن يتزايد الحجر أبدا إلى غير نهاية، كان تزايد هذا الثقل إلى غير نهاية، وأن وصل الحجر إلى حد ما من العظم ووقف . وصل الثقل إلى ذلك الحد ووقف، لكنه قد تبرهن أن كل جسم (فانه) لا محالة متناه،فاذن لكل قوة فى جسم (فهى) لامحالة متناهية.فإن وجدنا قوة تفعل فعلا لا نهاية له، فهى قوة ليست فى جسم ، وقد وجدنا الفلك يتحرك أبدا حركة لانهاية لها ولاانقطاع، إذفرضناه قديما لاابتداء له، فالواجب على ذلك أن تكون القوة التى تحركه ليست فى جسمه، ولاجسم خارج عنه، فهى إذن لشئ برئ عن الأجسام، وغير موصوف بشئ من أوصاف الجسمية، وقد كان لاح له فى نظرة الأول فى عالم الكون والفساد أن حقيقة وجود كل جسم ، إنما هى من جهة صورته التى هى استعداده لضروب الحركات. وأن وجوده الذى له من جهة مادته وجود ضعيف لايكاد يدرك، فإذن وجود العالم كله انما هو من جهة استعداده لتحريك هذا المحرك البرئ عن المادة. وعن صفات الأجسام، المنزه، عن أن يدركه حس. أو يتطرق إليه خيال (سبحانه) . واذ كان فاعلا لحركات الفلك على اختلاف أنواعها، فعلا لا تفاوت فيه ولافتور، فهو لامحالة قادر عليه وعالم به.

الله: وجوده ، وصفاته، وكيف يُعرف

فانتهى نظره بهذا الطريق إلى ماانتهى إليه بالطريق الأول، ولم يضره فى ذلك تشككه فى قدم العالم أو حدوثه، وصح له على الوجهين جميعا وجود فاعل غير جسم، ولا متصل بجسم ولامنفصل عنه، ولاداخل فيه، ولاخارج عنه، إذ الاتصال. والانفصال. والدخول، والخروج ، هى كلها من صفات الأجسام، وهو منزه عنها.

ولما كانت المادة من كل جسم مفتقرة الى الصورة. اذ لاتقوم الا بها ولاتثبت لها حقيقة دونها، وكانت الصورة لايصح وجودها إلا من فعل هذا الفاعل (المختار) تبين له افتقار جميع الموجودات فى وجودها إلى هذا الفاعل، وأنه لاقيام لشئ منها إلا به، فهو إذن علة لها، وهى معلولة له، ، سواء كانت محدثة الوجود، بعد أن سبقها العدم،أو كانت لاابتداء

لها من جهة الزمان، ولم يسبقها العدم قط، فإنها على كلا الحالين معلولة، ومفتقرة إلى الفاعل، متعلقة الوجود به، ولولا دوامه لم تدم، ولولا وجوده لم توجد، ولولا قدمه لم تكن قديمة، وهو فى ذاته غنى عنها وبرئ منها! وكيف لايكون كذلك وقد تبرهن أن قدرته وقوته غير متناهية، وأن جميع الأجسام، وما يتصل بها أو يتعلق (بها)،ولو بعض تعلق، هو متناه منقطع فاذن العالم كله بما فيه من السماوات (والارض) والكواكب، ومابينها ، ومافوقها، وماتحتها ، فعله (وخلقه)، وهو متأخر عنه بالذات، وإن كان غير متأخر بالزمان، كما أنك إذا أخذت فى قبضتك جسما من الأجسام ، ثم حركت يدك، فإن ذلك الجسم لامحالة يتحرك تابعا لحركة يدك، حركة متأخرة عن حركة يدك تأخرا بالذات، وإن كانت لم تتأخر بالزمان عنها بل كان ابتداؤهما معا فكذلك العالم كله معلول ومخلوق لهذا الفاعل بغير زمان (وٌنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون) (١٧).

دليل الصنع: الموجودات تحتاج الى فاعل يوجدها.

العالم متأخر عن الله بالذات لا بالزمان

فلما رأى أن جميع الموجودات فعله تصفحها من قبل ذا تصفحا على طريق الاعتبار، فى قدرة فاعلها، والتعجب من غريب صنعته، ولطيف حكمته ودقيق علمه، فتبين له فى أقل الأشياء الموجودة، فضلا عن أكثرها ، من آثار الحكمة، وبدائع الصنعة، ماقضى منه كل العجب، وتحقق عنده أن ذلك لايصدر إلا عن فاعل مختار فى غاية الكمال (وفوق الكمال) «لا يعزب عنه مثقال ذرة فى السموات ولا وفى الأرض ولا أصغر من ذلك ولا أكبر»(١٨)..

دليل النظام والغاية على وجود الله.

....

فأصغ الآن بسمع قلبك، وحدق ببصر عقلك إلى ماأشير اليه، لعلك أن تجد منه هدايا يلقيك على جادة الطريق! وشرطى عليك أن لاتطلب منى فى هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة على ماأودعه هذه الأوراق، فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به خطر.

فأقول: إنه لما فنى عن ذاته وعن جميع الذوات ولم ير فى الوجود إلا الواحد (الحى) القيوم، وشاهد ما شاهد ، ثم عاد الى ملاحظة الأغيار عندماأفاق من حاله تلك التى هى شبيهة بالسكر ، خطر بباله أنه لا ذات له يغاير بها ذات الحق (تعالى) وأن حقيقة ذاته هى ذات الحق، وأن الشئ الذى كان يظن أولا أنه ذاته المغايرة لذات الحق، ليس شيئا فى الحقيقة، بل ليس ثم شئ إلا ذات الحق، وأن ذلك بمنزلة نور الشمس الذى

الاتحاد

يقع على الأجسام الكثيفة (فتراه) يظهر فيها.فإنه وإن نسب الى الجسم الذى ظهر فيه فليس هو فى الحقيقة شيئا سوى نور الشمس. وإن زال ذلك الجسم، زال نوره، وبقى نور الشمس بحاله لم ينقص عند حضور ذلك الجسم ولم يزد عند مغيبه، ومتى حدث جسم يصلح لقبول ذلك النور، قبله، فإذا عدم الجسم ذلك القبول، لم يكن له معنى، وتقوى عنده هذا الظن بما قد كان بان له من أن ذات الحق، عز وجل، لاتتكثر بوجه من الوجوه، وأن علمه بذاته، هو ذاته بعينها، فلزم عنده من هذا أن من حصل عنده العلم بذاته، فقد حصلت عنده ذاته، وقد كان حصل عنده العلم فحصلت عنده الذات. وهذه الذات لاتحصل إلا عند ذاتها، ونفس حصولها هو الذات، فإذن هو الذات بعينها. وكذلك جميع الذوات المفارقة للمادة العارفة بتلك الذات الحق التى كان يراها أولا كثيرة، وصارت عنده بهذا الظن شيئا واحدا. وكادت هذه الشبهة ترسخ فى نفسه لولا أن تداركه الله برحمته وتلافاه بهدايته: فعلم أن هذه الشبهة إنما ثارت عنده من بقايا ظلمة الأجسام، وكدورة المحسوسات. فإن الكثير والقليل والواحد والوحدة، والجمع والاجتماع، والافتراق، هى كلها من صفات الأجسام، وتلك الذوات المفارقة العارفة بذات الحق، عز وجل، لبراءتها عن المادة، لا يجب أن يقال إنها كثيرة، ولا واحدة. لأن الكثرة إنما هى مغايرة الذوات بعضها لبعض، والواحدة أيضا لا تكون إلا بالاتصال. ولايفهم شئ من ذلك إلا فى المعانى المركبة المتلبسة بالمادة. غير أن العبارة فى هذا الموضع قد تضيق جدا لأنك إن عبرت عن تلك الذوات المفارقة بصيغة الجمع حسب لفظنا هذا، أوهم ذلك معنى الكثرة فيها، وهى بريئة عن الكثرة. وإن أنت عبرت بصيغة الإفراد، أوهم (ذلك) معنى الاتحاد، وهو مستحيل عليها. وكأنى بمن يقف على هذا الموضع من الخفافيش الذين تظلم الشمس فى أعينهم يتحرك فى سلسلة جنونه، ويقول: لقد أفرطت فى تدقيقك حتى أنك (قد) انخلعت عن غريزة العقلاء، وأطرحت حكم المعقول، فإن من أحكام العقل أن الشئ إما واحد وإما كثير، فليتئد فى غلوائه، وليكف من غرب لسانه، وليتهم نفسه، وليعتبر بالعالم المحسوس الخسيس الذى هوبين أطباقه بنحو ماالعتبر به «حى بن يقظان» حيث كان ينظر فيه بنظر (آخر) فيراه (كثيرا) كثرةلاتنحصر، ولا تدخل تحت حد ،ثم ينظر (فيه) بنظر آخر، فيراه واحدا. وبقى فى ذلك مترددا ولم يمكنه أن يقطع عليه بأحد الوصفين دون الآخر. هذا ، فالعالم المحسوس منشؤه الجمع والإفراد، وفيه تفهم حقيقته وفيه الانفصال والاتصال، والتحيز والمغايره، والاتفاق والاختلاف، فما ظنه بالعالم الإلهى الذى لايقال فيه كل ولابعض، ولاينطبق فى أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة، الا وتوهم فيه شئ على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولاتثبت حقيقته، إلا

عند من حصل فيه. وأما قوله: «حتى انخلعت عن غريزة العقلاء، واطرحت حكم المعقول» فنحن نسلم له ذلك ونتركه مع عقله وعقلائه، فإن العقل الذى يعنيه هو وأمثاله، إنما هو القوة الناطقة التى تتصفح أشخاص الموجودات المحسوسة، وتقتنص منها المعنى الكلى. والعقلاء الذين يعنيهم، هم ينظرون بهذا النظر، والنمط الذى كلامنا فيه فوق هذا كله، فليسد عنه سمعه من لايعرف سوى المحسوسات وكلياتها، وليرجع الى فريقه الذين «يعملون ظاهرا من الحياة الدنيا.وهم عن الآخرة معرضون» (١٩).

هوامش

١- الواقواق: بلاد فى الصين على الأرجح.
٢- لاحظ غلطة ابن طفيل فى رده على الفلاسفة فهو يذهب خطأ الى أن منطقة خط الاستوَاء ليست شديدة الحرارة.
٣- لاحظ تأثره الشديد بابن سينا. فهو يجاريه حتى فى الخطأ لثقته به.
٤- خطأ آخر يرتكبه ابن طفيل فى قوله أن الشمس فى ذاتها ليست حارة.
٥- قوله ان الارض كروية دليل على سبق العرب فى هذه المسألة. فهم يعتقدون أن كولومبس هو الذى اثبت كروية الأرض بعد اكتشافه امريكا فى القرن الخامس عشر.
٦- «أن الله خلق آدم على صورته» أو خلق الإنسان على صورته مقولة مسيحية. ولكنها تسربت الى الفكر الإسلامى وظهرت عند المتصوفة بشكل واضح وهناك حديث شريف رواه البخارى عن ابى هريرة بهذا المعنى.
٧- طارت اليه: الظبية لاتطير، وهى تعنى اسرعت اليه.
٨- أثغر: ظهرت أسنانه.
٩- ضحا: برز للشمس.
١٠- خصر: برد.
١١- هذا يشير الى اعتقاد ابن طفيل برواية الولادة من اب وام.
١٢- يحكى: يقلد.
١٣- الصياصى، جمع صيص ، وهو شوكة الديك وقرن البقرة والظبية الخ. وكل مايمتنع به.
١٤- الخوص والحلفاء: اسما نبتتين يستخرج منهما خيطان تنسج منها الاكياس.
١٥-عالم الكون والفساد: العالم الأرضى، لأن الكائنات التى توجد على الأرض من حيوان ونبات وجماد تكون (تخرج من العدم الى الوجود) وتفسد (تخرج من الوجود الى العدم).
١٦- سورة يس الآية ٨٣
١٧- سورة سبأ الآية ٣
١٩- سورة الروم، الآية ٧.

شعر

وداعا ميشيل كامل

حسن فتح الباب

هل تأخرتُ قليلا؟
لاتلمني
كل ماكان يكون
تشتهى مما يفيض النيل قطره
فهى رىٌ للحنين
من تراب النيل ذرَّه
فهى إن مست بنانا لك زهره
غير أن المارقين
دنسوا نهرك ذادوا عنه طيره
وأحالوا وكره الحانىَ قبره
فإذا أنت طريد
وسماء (السين) أحنى
ومياه (السين) أندى

وإذا عشقك جمره
ولياليك شهود:
البشاشات رحيل
والفؤاد الظامئ النائى عليل
وانتظار الحب فى منفاك لايروى الغليل
فأما نيك ثوره
آه ميشيل وقد حُمَّ الفراق
أغدا ألقاك؟ تلقانى؟
أناجيك تناجينى ونستحيى الرفات
بالحروف الورعه
بالأغانى للقلوب المترعه

بدم الأحرار حراس الحياة
ونداِء الأمهات؟
أترى عَوْدك محمولا لواديك الخلاص
من تباريح السهاد؟
أم رهانا قد ربحت
يوم أُودِعت مهاد العشق مجلى (أوزريس)
والندى ينساب من أعين (ايزيس) فترقى
كلما مال الى الغرب (أتون)
درجا لم يرقه غير الحواريين.. غير الشهداء
ترتدى شملة (أوزير) وتاجا للمسيح
وتغنى لجموع الشاردين
تحت أجراس الرعاة العائدين
وشموع لصبايا الربة العذراء مريم

* * *

هل تأخرت طويلا؟
حسرتا أن غبت عنك
يوم أن قصر بى الداء الدفين
أذكر الآن وقد غللنى الدمع أمساك
فى ربى العاصمة الحمراء أدنى الجسر فوق (المتوسط)
كان حلما سهرة الميلاد تُمضى
ليلة واحدة فى ضفة النيل تغنى وتعود
باسم القلب لمنفاك وتمضى من جديد
ثم تشقى فى ليالى الوحدة المنفى البعيد
ثم تمضى
راكزا رمحك فى قلب الغناء
ليقوم الأنبياء
ويعود النازحون

* * *

هل تأخرت قليلا عن مزارك؟
أم تهيبت المثول
ياليالى النيل كم باغتنا غيم الشتات
غاص نصلا فى الحنايا
والتوى فى الروح أفعى
آه كم غلل منا الخطو إيقاع الزمن
ماضيا يوما علينا وغدا يمضى كماشاء بنا
قبل أن تكتحل العين بمرأى عشنا
بين وجهين جميلين أطلا
من غمامات السحر
وردة تلثم طفلا
طفلة تحضن أما.. وقمر
أين ذاك الوعد ميشيل؟ ألم نقطع معا
عهد حُرَّين بأن نحيى حياتينا ولا
نسلم الراية إلا للوطن
ونغنى للملايين الضحايا
يشعلون النار فى البرج وأسواق العبيد
لانمت من قبل أن نقهره
ذلك الطاغية الأعمى الأصم

لانغب من قبل أن ينضو القيود
عنه مأسور وتنجاب الظُّلم
ويمد اليد مشتاقا شهيد
لانمت من قبل أن ترعى السماء
كل محرون ظلالا وجنى
كم تعاهدنا وقد ضاق الحصار
بالذى نخفى من الوجد الكظيم
أن نحيل الوجنة العجفاء
شمسا.. أنجما
والرمال الصفر نهرا.. منجما
وجناح الطائر الغريد لاينزو دما
أ يعود النيل بستانا وصيفا
مقمرا
كم تواعدنا لكى تسقى القفار
قطرات الغيث من بعد الظما
فى القرى العارية الأقدام ليلا
وضحى
فى النجوع الهائمات الفجر حول
الأولياء
تمضغ الأعشاب والزيت وأحلام
المعاد
ونشيج الصابئين
ومسرات الجنون

***

هل تأخرت قليلا؟
أم هو الجرح طوانى حينما
شمسك الغراء غامت فى
الشروق ؟
لم عجلتَ السُّرى
أترى أشجتك فى (باريس) تغريدة
عصفور نزق
فوق نافورة ملهى وقباب
لكنيسه؟
فتذكرت (دعاء الكروان)
وحنين الناى والصفصاف
والنخله فى ليل (الصعيد)
فإذا قلبك ينشق وينداح دما
يابن (أوزوريس) ما كان هوانا
عدما
كان حلما
الروابى زلزلت وانبثقت
آية: هاأنت للنيل تعود
جسدا يحتضن الغرب وروحا لم
تغب
فارسا لم يترجل
وحساما لم يساوم
يابن (إيزيس) سلاما
هاهو البيدر موج يتعالى
الرياحين عيون تشرئب
وحصى الوادى كما شئت يهب
والرعاة العائدون
قادمون
قادمون
لاتلمنى إن تأخرت طويلا
لاتلمنى.

شعر

يبدو أنني أرث الموتى

إيمان مرسال

عندما عدت مع الاقدام الكبيرة من.دفن أمى ، وتركتها تربى دجاجاتها فى مكان غامض ،كان علىّ ان احرس البيت من تلصص الجارات،

وتعودت ان اجلس على العتبة ، فى انتظار البطلة- التى يظلمونها دائما -فى المسلسل الإذاعى.

ويوم حصلت صديقتى على تأشيرة ، لاختبار جسدها فى قارة أخرى رغم انها لم تنس سجائرها على مائدتى- كعادتها دائما-

أكتشفت ان التدخين ضرورة

وصار لدى درج خاص ، ورجل سرى

هو ذاته حبيبها القديم

أيضا

عندما يفشل الأطباء فى اكتشاف كلى، لا يرفضها جسد أسامة
- أسامة الذى تهرأت كليتاه، لانه يستبعد مراراته
ليصير أكثر رشاقة
قد استخدم إبهامه لتأكيد حضورى أثناء الحكى،
وقد أستعير منه أيضا، تشنج مثانته
يبدو أننى ارث الموتى
ويوما ما
سأجلس وحدى على المقهى، بعد موت جميع من أحبهم
دون أى شعور بالفقد
حيث جسدى سلة كبيرة
ترك فيها الراحلون، ما يدل عليهم

وحدتى.. أنا

الآن على الأقل، أنا أكرههم
سأدخل التليفون إلى سريرى، وأحدثهم قبل النوم فى أمور كثيرة
لاتأكد أنهم موجودون بالفعل
وان لديهم بيتاً يسع الصور العائلية، وبطاقة تأمين صحى
ومواعيد لنهاية الاسبوع
وأماناً يجعلهم يخافون من الشيخوخة،
ويكذبون أحيانا
سأتأكد أنهم موجودون بالفعل، فى كامل فرحهم
وأننى وحدى وأن الصباح ممكن، طالما هناك أحقاد جديدة

الميتة أمى

الميتة أمى.. تزورنى فى الأحلام كثيرا
كل مرة
تنزع شريطاً من جلبابها البيتى، وتعقص لى شعرى،


mamdouh Soliman

بقسوة كفين مدربتين على تضفير طفلة
دون ان تنتبه ، للمقصات التى مارست سلطتها عليه
ولا لأطرافه المجزوزة في حدة
الميتة أمي.. قد تأتى فى مساء آخر
وقد تنظف لى أنفى، مما تظنه ترابا مدرسيا
وسيكون لدى الوقت.. لأنبهها

آخر ما فعله ضدى

سأتلقى موت أبى
على أنه اخر ما فعله ضدى
ولن أشعر بالراحة كما كنت أظن
وسأصدق تماما .. أنه حرمنى
فرصة كشف الاورام التى تنامت بيننا
وفى الصباح
قد أفاجأ بتّورم جفونى
وبأن الميل فى عمودى الفقرى
قد ازداد حدّة

تراب الآخرين

الكلمات التى أعرفها، وأنظفها من تراب الآخرين حين ينطقون بها،
الكلمات التى أحافظ على حدتها، لأجلك
أقل كثيرا من رغبتى
ثم اننى اشك فى جدوى صوتى، ما دمت لا أحتمل الصمت معك
يجب اذن ان تستعمل شفاهك ، أو حتى أظافرك
لتفلت من هذه الكرابيج الصوتية، التى ألسعك بها
لأثبت أننى موجودة.

رسالة باريس

مارسيل مارسو

أبو الميمودراما المعاصرة:

صرخات الصمت

د.مجدى عبد الحافظ

ظهر فن التمثيل الصامت ضم فنون كثيرة فى مصر، ثم اختفى، أو سقط سهوا- إذا جاز التعبير- نتيجة تحول من مارسوه إلى فنون أخرى أكثر سهولة وأكثر كسبا.

والواقع أن تحولهم عن هذا الفن الرفيع يترجم بما لايدع مجالا لأى شك الجو الثقافى والفنى العام الذى نعيشه، فالفنون الرفيعة إن لم تجد من يقف بجانبها ليساندها ويشد من أزرها ويتكفل بها، تسقط كالزهور التى نتركها لمصيرها وحدها دون عناية أورعاية.

وفى مقابل إغلاقنا الأبواب منذ فترة على هذا الفن الذى اختفى أو كاد، نحاول أن نقدم فى هذه الرسالة وجها من أهم وجوه هذا الفن فى عالمنا المعاصر، خاصة ونحن فى عالمنا العربى نجهل اسم مارسيل مارسو Marcel Marceau.

فمارسو الفرنسى والمعروف فى العالم أجمع شرقه وغربه شحيح جدا فى تقديم عروضه بفرنسا حيث يقدم عرضا مرة كل ثلاث أو أربع سنوات، وذلك لارتباطه بعروض فى جميع أنحاء العالم بالإضافة إلى إدارة مدرسته الدولية للتمثيل الصامت والتى أسسها ويديرها. ويقوم بالتدريس فيها منذ عام ١٩٧٨ وحتى اليوم.

فن التمثيل الصامت:

وقبل أن نتحدث عن هذا الرجل

سنلقى بنظرة على هذا الفن الذى نسيناه أو كدنا. إن التمثيل الصامت مثله مثل فنون المسرح، ولذا يطلق عليه اسم الميمودراما، أو الدراما الصامتة، وإذا كان العمل المسرحى كعمل متكامل يعتمد على أداء الممثل لسيناريو معد سلفا لتتضافر فيه عديد من العوامل التى تعتمد على مدى تقمص الممثل للدور الذى يؤديه ومدى إقناعه للمتفرج فى جو متكامل من الديكور والموسيقى والملابس والمؤثرات الخاصة المصاحبة، فإن التمثيل الصامت تكمن صعوبته فى أنه على الممثل أن يكون مقنعا دون استخدامه لوسيلة الإقناع التقليدية وهى الكلام، وللتعويض عن تلك الوسيلة ينبغى أن يستخدم الممثل الصامت كل الوسائط الأخرى كتحكمه الشديد فى عضلات وجهه، وحركته السريعة والرشيقة، وفوق كل هذا: خيال خصب حر، لايعيقه حائل. لذا تعتبر الميمودراما أو صرخات الصمت كما يرى مارسو-عن حق- إثراء لبنيات الإخراج المسرحى ذاته.

والتمثيل الصامت كالموسيقى والرقص والكلمة يظل يبحث عن الشكل ويؤمن بأن كل إلتزام يخلق أبعاده الذاتية، لذا يبحث دائما عن الأسس التى بنى عليها المسرح أصوله، ألا وهى المنابع العميقة فى كل ما هو إنسانى. فن التمثيل الصامت إذن يكشف الإنسان فى جوهره، أو يكشف عن جوهر الإنسان، فهو يتحرك فى كل الاتجاهات التجسيدية الممكنة، غير واضع فى اعتباره أية حدود أو قيود طبيعية أو مصطنعة سوى قيد واحد هو الصمت وكأن الصمت هو الموازن الأوحد الذى يعتد به.

إن التمثيل الصامت هو الفن الذى نفتقد فى معيته الإحساس بتقسيم الوقت، نعم هناك الزمن الذى يظل فى الأفق، إلا أن هذا الزمن هو زمن وحيد لانرى فيه حاضرا أو ماضيا أو مستقبلا، بل نرى فيه زمنا يشكل دائرة تتولد عنها دوائر أخرى وهكذا دواليك. إنه الحلم أو أشبه، حيث يكشف للمتفرج عن ثقل النفس، وحي يلمس جمهوره على قاعدة الوهم الدرامى، وحين تستطيع البراعة الجسدية أن تتماثل مع العناصر والأشياء، عند محاولة إعادة بناء حقيقة عن طريق وهم المرئى الخارج من اللامرئى، أو حينما يحاول هذا الفن خلق أشخاص تعتمد على الرمزية ويطعمها بروايات لاتستند إلا على الوجود الهش والزائل للإنسان وكأنه يصب فى طاحونة الإنطباعية. هكذا الفن الصامت أو الميمودراما يقدم لكل متفرج على حدة فضاء رحبا للتأمل الذاتى.

فن التمثيل الصامت كالموسيقى يتخطى الحدود والأوطان، ويصبح مفهوما فى أي مدينة أوروبية كما هو، مفهوم فى أي مدينة أفريقية أو أمريكية لاتينية أو أسيوية، لذا فهو أهم الفنون التى تعمل على التواصل الإنسانى بلا حدود، إذ يفمق الوعى بالمصير الإنسانى الواحد، والأخوة الإنسانية التى طالما حلم بها الفلاسفة والمفكرون. صحيح أن الموسيقى والفنون التشكيلية هى الأخرى تتخطى الحدود والأوطان

لتجريديتها وخروجها من حيز الكلمة واللغة، إلا أن الميمودراما هى الفن الوحيد الذى استطاع أن يجسد التجريد -إن صح التعبير- ليبقيه على حاله مجردا ولكن فى ثوب إنسانى من دم ولحم يسحر من عملية التلاقى والتواصل، بل والتفاعل بين العمل الدرامى الصامت المقدم وبين جمهوره.

صحيح أيضا أن للحركة والإيماءة والهنة قواعدها العامة المتفق عليها داخل ثقافة معينة، ومن المفترض أيضا أن حركة ما داخل حيز ثقافى معين، لا تعنى نفس المعنى أو الإيحاء الذى أن تعنيه داخل حيز ثقافى آخر، إذ أن الحقول الثقافية تخترع ما يلائمها ويتماشى مع مزاجها من حركات، إلا أن الحركة فى حد ذاتها تظل هى البنية الأقرب والأسهل على الاستيعاب الإنسانى، بل وعلى حل شفرتها بسرعة أكبر من أى تعبير أجنبى يجهل الإنسان لغته، فلكى نفهم تعبيرا باللغة الصينية مثلا يجب أن نكون - على الأقل - على علم بمفردات وقواعد هذه اللغة، ولكى نفهم تعبيرا حركيا، فالشرط الوحيد أن يكون المتصدى «إنسانا» فاشتراك الإنسان على الأرض بنفس الخصائص العضلية والتشريحية والجسمية تجعله يأتى بحركاته على نحو معين، ويظل هذا النحو هو الأساس التلقائى الذى عليه تتشكل بل وتتلون الحركة تبعا لمحيطها الثقافى بعد ذلك.

وفن التمثيل الصامت يعود إلى آلاف السنين، فإذا نظرنا إلى التماثيل العظيمة التى أبدعها أجدادنا الفراعنة، وكيف أن حركاتها ونظراتها الثاقبة والعميقة تعنى عديدا من المعانى والأحاسيس، كما أن الرسوم التى أبدعها الفن المصرى الفرعونى على جدران المعابد العظيمة التى شيدوها، تكشف بصدق عن عبقرية الإيحاء والانفعال التى استطاع أن يعبر عنها ذلك الفنان المصرى العظيم، ولعلنا نجهل حتى الآن بعض القواعد الأساسية لتقنيات هؤلاء العباقرة الذين سبقوا العالم قبل أن يكون هناك عالم. كما أن هذا الفن يعود أيضا لمصادر أخرى إغريقية ورومانية، وهى التى عبرت عنها بشكل مباشر الكوميديا دلارتي فى إيطاليا، ثم تفرع عن تلك المدرسة الإيطالية فرعان الأول فن التمثيل الصامت الانجليزى والذى يبدأ بجريمالدي Grimaldi حتى شابلن Chaplin وكاتون Keaton والفرع الثانى هو فن التمثيل الصامت الفرنسى الذى يبدأ بمدرسة بييرو picrrots التى سادت القرن التاسع عشر بفضل دبيرو Debu-rou، التى لم يكشف عنها على مستوى جماهيرى سوى فى عام ١٩٤٣ عن طريق فيلم مارسيل كارنيه M.carne «أطفال الجنة»، حيث استطاع بارو Barrault وهو تلميذ دكرو Decroux أن يتقصى ويتابع قصة حياة هذا الممثل الصامت العظيم، وقام بالتمثيل إلى جانبه، أستاذه الذى لعب دور دبيرو.

حياة فنان أو صرخة الصمت:

ومارسيل مارسو ولد فى استراسبورج فى عام ١٩٢٣، ونشأ بمدينة

ليل وتخرج من مدرسة الفنون والديكور في ليموج ودرس على أيدي المخرج والممثل الكبير شارل ديلان (١٨٨٥-١٩٤٩) أستاذ الفن الصامت، وإتيين دكرو(١٨٩٨) بدأ التمثيل منذ عام ١٩٤٤ وتقلب فى فرق عديدة وفى عام ١٩٤٧، يبدع شخصية بيب كابتول الشهيرة فى مسرح الجيب وهى شخصية تستحق المعالجة المستقلة، وفى عام ١٩٤٩ يبدأ جولاته حول العالم، وبعد أن يقدم بيب » بمهرجان فيينا يعود ليقدم مسرحية جوجول الشهيرة «المعطف» لأول مرة على الشانزليزيه فى عام ١٩٥١ ويضع الموسيقى أوجار بيشوف،، والديكور جاك نويل اللذان يلازمانه حتى اليوم ومن ألمانيا لانجلترا لرومانيا لألمانيا الشرقية، التى تمنحه جائزة الدب البرونزى فى مهرجان برلين عام ١٩٥٤، كما تمنحه عضوية أكاديمية الفنون والآداب ببرلين، وفى عام ١٩٥٥ يعرض على مسرح الأوليمبيا الباريسى الشهير، وفى نفس العام يحصل على جائزة النخلة الذهبية بمهرجان سان باولو بالبرازيل، ويبدأ في جولة في أنحاء الولايات المتحدة تستمر ستة أشهر يحصل فى نهايتها على أوسكار التليفزيون الامريكي، ويختم العام بجولة فى اليابان ضيفا على مسرح الكابوكى ومسرح النو.

ويستمر فى تقديم الجديد وما يحتاج لمهارة وتقنية عالية فى الاداء، ويخصص عام ١٩٥٧ ليقوم بجولة فى أوروبا وشمال افريقيا وامريكا اللاتينية، وفى عام ١٩٥٩ يحصل على وسام فارس فى الفنون والآداب مواصلا جولاته حول العالم - ومن ١٩٦٠ وحتى ١٩٦٨ يتنقل بين باريس ودول اوروبا والهند والاتحاد السوفيتى السابق، وما كان يسمى بدول اوروبا الشرقية والدول الاسكندنافية، وكندا بالاضافة لبعض الدول العربية كالمغرب والجزائر وتونس ولبنان . وفى عام ١٩٦٩ يحصل فى براغ على ميدالية الجمهورية التشكيوسلوفاكية السابقة، ويواصل جولاته فى أمريكا اللاتينية حيث يلتقى والشاعر بابلونيرودا، وفى جولاته التى بدأت فى عام ١٩٧٠ وامتدت لتغطى ربما العالم بأسره فيما بين العروض الصامتة والسينما والتليفزيون يحصل على جوائز ذهبية وألقاب متعددة كدكتور فى الإنسانيات من كوليج لينفيلد بالولايات المتحدة، وعضوا باكاديمية الفنون بميونخ، وتتواصل الجولات التى لا تنقطع خلال السبعينات مخلفة شهرة ومجدا لم يحصل عليهما غيره، إذ استقبل بحفاوة بالغة خلال جولاته على المستوى الشعبى، وصوفح من رؤساء وملوك الدول التى زارها على المستوى الرسمى، وقد افتتح فى عام ١٩٧٨ مدرسة الدولة للميمودراما، وفى عام ١٩٨١ يحصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة برنيستون من الولايات المتحدة.

ويلبى فى عام ١٩٨٢ دعوة الحكومة الصينية ليعرض فى المدن الصينية الكبرى، ويعود لباريس ليقوم عرضه بمسرح الشانزليزيه، فيجد فرانسو

ميتران وجاك لانج وزير الثقافة بين الحضور وتستمر جولاته العالمية فى الثمانينات ويحصد خلالها عديدا من الأوسمة والنياشين من بلدان عديدة، وسط تكريم الجامعات والعالم الاكاديمى لما يقدمه بعديد من ألقاب الدكتوراة الفخرية مرة أخرى، وفى عام ١٩٩١ ينتخب بالمعهد الفرنسى وأكاديمية الفنون، ويقلده رئيس الجمهورية، شخصيا على وسام فى الثقافة، وفى ١٩٩٢ و ١٩٩٣ يستمر فى تقديم عروضه مع فرقته فى جولاته العالمية التى تحمل على أكتافها تراثا حافلاً بصرخات الصمت.

شخصية بيب:

هى شخصية ابدعها مارسو فى ٢٢ مارس ١٩٤٧، وأراد منها شخصية شاعرية تشهد على العصر لبطل يحيط به الناس، فهو ليس بأحسنهم، وهو ايضا ليس بأسوأهم. مكياج وجهه الابيض يعبر عن ميراث رومانسية القرن التاسع عشر المأخوذة عن بييرو، وهو ايضا ميراث كوميديا ديلارتى الايطالية، والشارلو، وهو ما طبع طفولة مارسو نفسه، الذى يقول: «أن بيب جزء منى، من ذكرياتى الفطرية ومن احلامى، انه يصارع مثل دون كيشوت الحياة المعاصرة». ويحلو لمارسو أن يعقد مقارنة بين استخدامه لشخصية بيب وبين شخصية بييرو فى القرن التاسع عشر، إذ يرى ان بيب يمثل باسلوب مختلف، إذ كان بييرو بطلا لعصره ومحاطا بفرقة، تماما كما هو محاط بفرقته، ومن خلال الميمودراما كان بييرو اسطورة هذا العالم المرئى ممثلا من خلال الكومبارس، كان هو ايضا احدهم فموضوعاته مثل: الحمامية، المهرج المتبجح، او تاجر الملابس وغيرهم.

كل هذه الموضوعات تأثرت بكوميديا ديلارتى، بينما بيب يناضل مع اللامرئى لكي يجعله مرئيا، فالاشخاص والاشياء، والديكور غير موجودة، ومع هذا فالجمهور يراها بقوة الوهم التى تخلقها الشخصية.

ولهذا يؤكد مارسو ان شكل ومحتوى الموضوعات الصامتة التى يقدمها بيب ليست من تراث بييرو، الذى لديه قائمته الخاصة، ولا هى من تراث اتيين دكرو الذى ابدع قواعده الخاصة به، إن تسميته بيب Bip جاءت من PiP بطل حلقات شارل ديكنز فى «الآمال العظمى»، وهكذا حول حرف P إلى B.

بينما القبعة الطويلة والوردة الحمراء اصبحا رمزين رومانسيين، الأول لشارع الجريمة، والثانية تعبر عن جانبنا العابر والمعطوب فى الحياة، بينما البدلة قد قام بتصميمها بنفسه، كما انه يرى ان تلك الشخصية «بيب» تعكس ذاكرتنا الجماعية ومن خلال مغامرات بيب التى يضعها في مواقف تراجيدية كوميدية - تشهد على ذلك ابداعاته - يحاول ان يحقق فى تمثيله لتلك الشخصية حلمه الطفولى القديم فى خلق هذه الشخصية الرومانسية التي على النقيض من الشخصيات الصامتة الاخرى فهو لا يتقمص دور الإله

و لا العنصر الانساني، كما انه ليس الشخصية التي تموت علي المسرح ثم تعاد ولادتها من رمادها، الاستثناء الوحيد كان «بيب جنديا»، اذ ان بيب لا يستطيع ان يموت إلا من الشيخوخة، مغامراته لها دائما بقية، فهو الشخصية القابلة للإعطاب أو للإنجراح، ولكنه لا يمثل دائما وأبدا إلا شخصية واحدة فهو مسرح الظلال والنور معا في نفس الوقت.

ومنذ خمسة وأربعين عاما يحاول بيب ان يكون على المسرح نسخة صادقة من رجل الشارع الذي نقابله في أرجاء الارض، الذي يمثل الوجود الانساني بعيدا عن الجنس والقومية، إذ يلغي الضحك والانفعالات - كما يقول مارسو بحق - الحدود، ويكشف عن ثقافات مختلفة، ومع ذلك فالحلم والحقيقة، والحياة والموت، وتحولات النفس اشياء تظل لصيقة بالإنسان حتى ولو كانت عابرة.

واليوم تظل شخصية بيب تبحث عن كمال القائمة التي بدأتها بمغامرات جديدة داخل سياق عالمنا المعاصر مثل: بيب يتذكر، أو بيب في الحياة الحديثة والمستقبلية، أو بيب جنديا، وكما يرى مارسو فإن قلب هذا البطل غير مسجل فقط في القرن العشرين ولكنه مرتبط بماض ألفي للإنسان، ممدود في نفسه عن طريق الابدية، ولهذا ففي هذا الفن ضرورة للميراث، كمسرح البيرانكو والكابوكي والبرانايام في الهند حيث تورّث الشخصيات عبر الاجيال من الأب للابن، ومن مدرسة لأخرى، وبيب كشخصية ليس الوريث، ولكنه بشكل او باخر المقلد في الشوارع، في الولايات المتحدة وفي أوروبا، وهو يعرف ايضا انه سيظل قريب الصلة أو ابن عم العرائس المتحركة والراقصين والأكروبات. إذ ان الممثل الصامت يجب ان يكشف بمواقفة المشاعر الانسانية وأن يلقى بصيحاته الصامتة مع قوة الميلودراما.

إن مارسو يؤكد أن شخصية بيب ستكون غدا كما كانت بالأمس شخصية شابة بفضل سحر هذا الفن.
وفي اليوم الذي ستغادر فيه خشبة المسرح فإن الافلام والفيديو سيكونون خير سفراء لتلك الذكريات التي ستتركها الجمهور المستقبل فالوجه بقناعه الابيض، والفم المقطوع بخط احمر هما رسالتا تحية من بيب تشهد بعظمة بييرو وشارلو، وبعظمة القدماء من الممثلين الصامتين الاغريق والرومان، الذين احتفظوا بشبابهم وعاشوا بفضل الحرص على تقديم هذا الفن الراقي «الميمودراما»

المدرسة الدولية

اسس مارسو مدرسته الدولية للميمودراما وتم افتتاحها رسميا في ١٥ نوفمبر ١٩٧٨ وهو يعترف بالتأثير الاغريقي الروماني، وتأثير عصر النهضة، ومنحوتات القرن التاسع عشر خاصة رودان، والقرن العشرين على مدرسته وبرنامجها، حيث استطاع رسامو ومثالو الماضي ان ينتزعوا منا الاعجاب وان يجعلوا انظارنا تتجه نحو تكوين عالمهم الدرامي وذلك بما كانوا

يعطونه للحركة عن طريق الثبات، فالصمت كما يرى مارسو ليس وقتا ميتا بالنسبة لتلميذ مدرسة ولكنه موسيقي داخلية للنفس، صيحة سيلقيها لكي منح الناس رؤية وجسما يهتمان بالشعور الانساني. ومن هنا كانت نظريات وتطبيقات مدرسة مارسو تلك تتجه نحو خلق عقل مبدع لطلابها، ففي العروض التي يتابعها الجمهور كل عام لطلاب المدرسة يدرك مدى تطور فن الميمودراما المعاصر الذي يكشف عن الاعراف الجماعية للطباع والتحولات الجسدية، هو إذن فن يلمس ويحرك الجمهور.

وتركز المدرسة في برامجها على ان يتعلم طلابها ان الحركات ينبغي لها ان تكون نتيجة لفعل صراعات النفس، وأنه لابد ان يجعلوا من صور افكارهم صور مرئية. وأن يتعلموا ايضا ان الكلمات والكتابة يثبتان الصورة، وأن الصرخات الصامتة تعكس تحولاتهم من خلال المواقف التي يكشف عنها الفن الصامت.

حضارات وثقافات العالم بأسره والتعليم الغربي، ساهموا جميعا في تشكيل رموز حياتنا مانحين أهمية لمعارك الضوء والظل، ناظرين بنظرة عميقة للتاريخ و للفرقعات التي أنتجها.

ويؤكد مارسو على تطور فن التمثيل الصامت في عديد من الاتجاهات عندما يتحدث عن مسرح الحركة وأبحاث المسرح المرئي التي تمارس في جميع انحاء العالم. وتظل الميمودراما مفتوحة على احتمالات متعددة فهي من الممكن ان تكون انطباعية او سيريالية ومجردة.

فإذا كانت السريالية (والسينما) قد طالت كل الاساطير فالميمودراما هي جوهر المسرح ذاته، فاذا كان لويس جوفيه L.jovet يقول: **إن الناس قد اخترعوا المسرح ليكشفوا عن اسرار حياتهم**، فإن مارسو يقول: **إن إلتحاق الممثل الصامت بهوية الكون يجعله رجلا متلونا فتقليد الريح يحيل الممثل الصامت لعاصفة، وتقليد سمكة يدفعه الى ان يلقي بنفسه في البحر**، ومن هنا يتعلم طالب تلك المدرسة ان الحياة تظل دائما مصدر إلهامه، وأن كل من فيما وراء الواقع هو عبارة عن إضاءة ترتقي بالعقل والقلب كاشفة عن الجانب الاكثر سرية في وجودنا ذاته. وهكذا تتجسد احلامنا، ومحاذيرنا، إنفعالاتنا وذكرياتنا، حلم الطفولة البرئ المقتول في نفوسنا والتوق لتحريره بتفاصيل الحياة الطبيعية من حولنا، وكأنها ملحمة أو اوبريت في وحدة الطبيعة النفسية والمادية، في التحاق الشعور والاحساس الانساني بمادة الطبيعة الجامدة من خلال ذلك الممثل الصامت الذي حرر نفسه من قواعد اللغة التي تعيقه بحجزه في عالم من الوسائط الدالة، وألقى بها في خضم الطبيعة الهادر، معبرا عن ذاته دون وسائط اودلالات حرفية، **هل سيجد فن الميمودراما على مسرحنا من سيسانده، وهل سيعود اليه من هجروه؟ سؤال ما زال ينتظر الاجابة في بلدنا!**

شعر

قصيدة أنثى

من يملك حق الرفض سوانا
نحن الذين نقايض نصف العمر
بحريتنا
والنصف الآخر بامرأة
تقتل حريتنا
وتصادر حق الرفض.

وحيد بلامون

تبريحة أولى

خطى دموعا فوق حرفك واكتبى
وجعا جميل
هزى سكونك.. أسقطى فعلا
يطاولنى.. نخيل
كشفى كل اندثارات العرايا
وارسمى عرسا.. سبايا
وابحثى فى كنههم
فلعل فيهم تائها..جسداً نحيل
فأنا نصيبى دائما فى هذه الدنيا
قليل
لملمى فيك انشطارى واغرسينى
سنبلا
يقتات من خبز فقير

أشرف عويس

قصيدة الحقيقة

هذه الموسيقى التى وضعت ساقا
على أخرى
أهملت البعد الثالث
لذا، ربما لا أفلح فى اصطياد
فراشة
أعيدى إيقاع الدفء
أيتها الساكنة الجانب الأيمن من
المخ
لا أريد مزيدا من الجمال
أو البدء فى تجربة عاطفية
إن قلبى هذه الأيام يدق بشدة
أخشى أن يوقظ الجيران
أو يتنبه اللصوص إلى شجرة
السرو
المعلقة عند سريرى
إننى حزين كما ترين
ومن المؤسف جدا
أن فى خوذتى ثلاثين كلمة فقط
ربما لاتكفى
حتى لوكانت الحقيقة
أسوأ مما قلت.

عفيفى الطحاوى

كلام مثقفين

الناشرون يشربون الويسكى فى جماجم المؤلفين!

صلاح عيسى

بعد بحث طويل.. تبين أن فى مصر اتحادا- أونقابة-للناشرين وأنه كان موجودا منذ سنوات ومعدودا بين النقابات المهنية ويعمل طبقا لقانون أصدره مجلس الأمة، ولكنه- كمعظم مايسمى بمؤسسات المجتمع المدنى فى مصر المحروسة- كان نائما فى العسل، لايفعل شيئا ولايمارس دورا، بل ولايجد لنفسه مقرا، مع أن الله قد فتح على كثيرين من الناشرين فأصبحوا من أصحاب الملايين، ومع أنهم لايكفون عن الشكوى من القوانين التى تنظم صناعة النشر، وهم فى أشد الحاجة الى اتحادهم لكى يدافع عن مصالحهم، كما أن المؤلفين والكتاب فى حاجة ماسة إليه لكى يحمى كذلك مصالحهم، بعد أن انتقل اتحاد الكتاب- وهو نقابة المؤلفين- إلى الدار الآخرة، بفضل نشاط وهمه وعبقرية رئيسه الجاثم على قلبه من المهد الى اللحد «الأساتذة» ثروت أباظة!

أما وقد مات المرحومان «اتحاد الكتاب» و«اتحاد الناشرين» فقد سادت الفوضى فى صناعة النشر، حتى سامها كل مفلس وجاهل العذاب ،وفيما عدا استثناءات قليلة لناشرين محترمين، فقد تبهدلت أصول الصنعة، حتى أصبحنا نشترى كتبا لايخلو سطر منها من خطأ مطبعى أو إملائى، ولاتخلو نسخة منها من ملزمة ممسوحه أو مقلوبة أو ناقصة أو موضوعة فى غير مكانها، فضلا عن عفاشة الغلاف والتنسيق الداخلى

أما ثالثة الأثافى التى زادت الطين بلة، وهما تعبيران لايقلان عفاشة عما يجرى فى صناعة النشر، فهو أن التقدم التكنولوجى فى مجال الطباعة، يستخدم فى مصر المحروسة- كالعادة- للنصب، وليس لتحقيق التقدم، وأصبح باستطاعة الناشر اللهلوبة أن يحتفظ بالطبعة الأولى من أى كتاب بنفس مواصفاتها على «دسك» لايزيد حجمه عن كف اليد، يضعه فى أقرب كمبيوتر ، فيعيد الطبع مرة واثنين وعشرا، داخل مصر وخارجها، دون علم المؤلف الغلبان، الذى يبيع كتابه لطبعة واحدة وأخيرة، ينص العقد عادة على أنها من ثلاثة آلاف نسخة دون أن يستطيع التثبت من عدد المطبوع، أو عدد الطبعات، مما أكد أن المرحوم فوليتر كان يستبصر ماسوف يصير اليه الحال فى مصر المحروسة وبيروت اللهلوبة حين قال كلمته الخالدة: الناشرون يشربون الويسكى فى جماجم المؤلفين!

وكان طبيعيا أن يتفاءل المؤلفون بوجود اتحاد الناشرين على قيد الحياة، لكن آمالهم مالبثت أن تبددت، اذ ماكاد الاتحاد يستيقظ ويجد له مقرا حتى دب الخلاف بين أعضائه، بسبب الانتخابات،فأجلها الى أجل غير مسمى، وعاد ليشد اللحاف على نفسه ويروح فى نوم عميق، وكأنه يقول: أنا مبسوط كده.. وهو مايفعله ومايقوله اتحاد الكتاب، بل والكتاب انفسهم، الذين يفضلون أن يظلوا أفرادا يتعاركون مع بعضهم البعض على سفاسف الأمور، ويخططون لهزيمة النظام العالمى الجديد، بينما يعجزون عن العمل المشترك من أجل تحقيق هدف بسيط جدا هو إعادة الاحترام للعلاقة بينهم وبين الناشرين

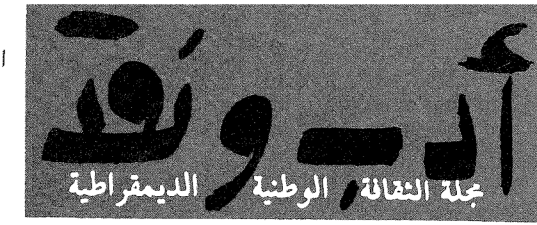
ويا أيها المبسوطون فى كل الاتحادات والمقاهى والبارات: جاتكوا القرف!

بورتريه لطيفه الزيات للفنان الكبير جودة خليفة

رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣.

الثمن ١٥٠ قرشا

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
إخوان مورفيتلي سابقا
تليفون : ٣٩٠١٠٩٦



العدد ١٠٧ – يوليو ١٩٩٤

الطوباوية الدينية فى المجتمع والفكر/ سمير أمين

ألفيّة أبى حيّان التوحيدى

◆ أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى ◆ حوار العقل وسؤال الحرية ◆ موسيقى الخط العربى ◆ الجمال من منظوره ◆ مختارات من نصوصه ◆ رسالته فى إحراق كتبه ◆ ثبت بأعماله الكاملة.

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف : محيي الدين اللباد

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ نسرين سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ت ٣٩٢٢٣٠٦

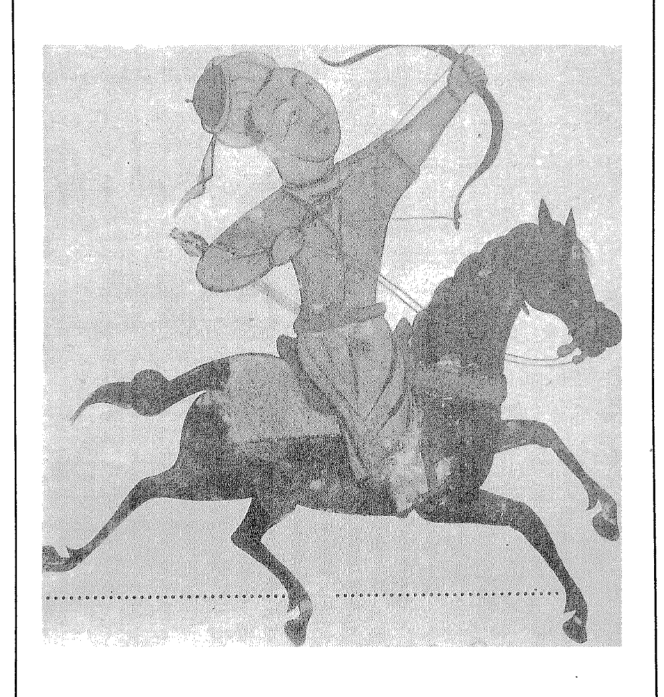
الاشتراكات: (لمدة عام) ١٨ جنيها/ البلاد العربية ٧٥دولار للفرد. ١٥٠ دولار للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٥٠ دولار باسم/الأهالي- مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/يونيو ١٩٩٤

المحتويات



-ص ٤ الرسم من مخطوطة «المخزون جامع الفنون» لابن أبى خزام.

أول الكتابة

هذا عدد نتمنى أن يكون فريدا في مجلتنا، لافحسب لأننا خصصناه تقريبا للتوحيدي في ختام ألفيته الهجرية كأحد أهم المفكرين والمبدعين المتصوفة العرب. ولكن أيضا لأننا نلقى حجرا ثقيلا في المياه الراكدة، إذ يتحدث باسم التراث مجموعة من أصحاب المصالح قليلي المعرفة، وباسم هذا التراث «القبيح» يفرضون سطوتهم على عقل الشعب ووعيه، بينما يكشف عددنا عن جانب من التراث طالما أهملته المؤسسة الرسمية سواء في زمانه أو في زماننا، وسعت للتعتيم عليه: إنه تراث العقلانية والحرية والحكمة والإبداع الخلاق الذي لاتحده حدود، وهو تراث يمثله التوحيدي الذي أنكره زمانه وأصحاب المصلحة فيه، فاستطاع إبداعه أن يعبر الزمان ويبقى بعد عمر طويل من اندثار البغاة قليلي الموهبة متضخمي الثروات..

ولايستطيع المرء الا أن يشعر بالحزن العميق لأننا في نهاية القرن العشرين ونحن نحتفل بألفية التوحيدي نعجز عن أن نحبه لذاته، وأن نفرح بما في عالمه الغني من ذخائر، ونجد أنفسنا مضطرين لأن نقاتل باسمه مجددا معركة حرية الفكر والتعبير والضمير، نلوذ بنصاعة مافي ماضينا من آفاق كانت مفتوحة لنواجه بها جحافل الظلام والخرافة ومحترفي استخدام الدين لقهر الشعب روحيا وماديا.

ومثلما كان عصر التوحيدي عصر استبداد وقهر واستغلال يتحدد العصر الحاضر في وطننا باعتباره أولا عصر استبداد وقهر واستغلال. وإن كان التقدم الانساني بعامة قد فتح أمام البشر أبوابا لتجاوز هذا الواقع بصورة جماعية لوتوفرت الشروط الموضوعية والذاتية لهذا التجاوز، وأحد هذه الشروط هو وعي المثقفين بدورهم في مواجهة سلطان الاستبداد والظلم.

ولنقرأ ما كتبه عبد الرحمن بدوي عن التوحيدي قبل خمسين عاما «كان ذا أنفه نفس واعتداد بالكرامة، فلم يشأ أن يترامى على أعتاب الرؤساء، هذا الداء العضال المستحكم

فى الشرق حتى اليوم ويالالأسف الشديد..»

وهل بوسعنا أن نقرأ هجاء التوحيدى لزمانه الذى أراق مثقفون فيه ماء وجوههم أمام أبواب السلطان ليحصلوا الجاه والثروة دون أن نقارن بزماننا هذا:

«إن زمانا، أحوج مثلى الى مايلفك لزمان مدفع له العين حزنا وأسى، ويتقطع عليه القلب غيظا وجوى، وضنى وشجى..»

ويقودنا الزميل الشاعر والباحث **«ماجد يوسف»- الذى بذل جهدا كبيرا فى إعداد هذا الملف- فى** رحلة ممتعة عميقة مع تراث التوحيدى ليطرح السؤال الجوهرى:**لماذا كان العقل والحرية والحوار والرحابة الفكرية ، والأمانة فى البحث، والجرأة فى النظر، والقدرة المسؤولة على الخلاف...**

لماذا كان أجدادنا كذلك ولماذا أصبحنا نحن هكذا؟

ويكشف لنا حلمى سالم كيف أن التوحيدى كتب قصيدة النثر منذ عشرة قرون فى سياق بحثه عن **«الرؤية الجمالية عند التوحيدى»** ، والتى نستشف منها حقيقة الصراع بين النزاعات المثالية والنزعات المادية فى فلسفة ذلك الزمان، وهو صراع اغتنى فى حدود زمانه بما توفر من الحريات العقلية ومن معارف ، وأهم من ذلك بوجود عدد من كبار المثقفين الموسوعيين الذين تنقلوا بين أرجاء الامبراطورية الاسلامية الشاسعة وتعرفوا دون أى شعور بالدونية أو الاستعلاء على ثقافات الممالك المفتوحة، وتفاعلوا معها، وأخذوا عنها وتعلموا منها، فكانت الثروة العقلية من إبداع شعوب شتى تستعصى على التقييد والتحريم.

ويبين لنا الشاعر محمد بغدادى كيف أن التوحيدى- المتعدد المواهب- فى رسالته عن الخط العربى استطاع أن يثير العديد من المشكلات المعاصرة فى الفن وقواعده حتى ليعد من أهم النقاد والفنانين العرب. وقد وضع بعض الأصول النظرية لجماليات الخط العربى، إذ كان هو نفسه وراقا ينسخ الكتب ويجملها.ربما ينقص ملفنا هذا دراسة عن جذور الحزن العميق فى التكوين النفسى للتوحيدى. وهل كان بوسعنا أن نتقصى هذه الجذور فى وضعه الاجتماعى؟ ونتساءل إذا ما كان بوسع التوحيدى فى زمانه أن يجد إجابات شافية لبعض أسئلته الكبرى- لاكلها- لو كان العصر عصر عدل ورحمة لاعصر جور وقسوة..

لابد أيضا من التنويه الى مافى بعض سطور عبد الرحمن بدوى من شبهة عنصرية معادية لليهود، فهو لايفرق بين اليهودية كديانه والصهيونية كعقيدة عنصرية (وإن كانت الصهيونية ليست موضوعنا)، ففى مقارنته بين كافكا والتوحيدى يقول أن كافكا

ينتسب الى شعب مستأصل شارد، عليه اللعنة والنقمة أينما حل وحيثما سار، وإن ادعى لنفسه أنه شعب الله المختار، إلا أن يكون مختارا للشقاء، وإشاعة الشر بين الناس، وإهدار القيم النبيلة عند الآخرين..»

وهنا أيضا نلمح تأثيرا واضحا لتعاطف عبد الرحمن بدوى مع الفاشية والنازية اللتين ناصبتا اليهود العداء، ومع اليهود كل الشعوب التى لاتنتسب للجنس الآرى، وهى تقسم البشر على أساس عرقى طالما قاد الى سفك الدماء والوحشية وعمليات الابادة التى ارتكبتها العنصرية الاوروبية ليدفع العرب ثمنها بعد ذلك باغتصاب فلسطين باسم أسطورة شعب الله المختار وأرض فلسطين الموعودة له.

يقدم لنا سمير أمين فى دراسته عن «الطوباوية فى المجتمع وفى الفكر» الوجه الايجابى للطوباوية وهى تلك التى تتطلع للمستقبل وتقدم مشروعا لتجاوز واقع مأزوم.

ويوضح لنا الفرق الكيفى «بين الطوباويات بالمعنى الصحيح وهى دائما موجهة للمستقبل، وبين تجليات الحنين الى الماضى التى لاتنتمى الى مجال الطوباوية ، فالأولى تظهر فى مراحل من حركة قوى التغيير التى تدفع المجتمع نحو الأمام، فلا تخشى الابداع الخلاق، وتطرح مايبدو مستحيل الانجاز، أما الثانية فتظهر فى مراحل الجزر بعد الهزائم التاريخية فتملأ الفراغ مؤقتا ، وتعمل كالدواء المخفف للألم..»

وينطبق هذا التفسير حرفيا على الجماعات السلفية التى يدعونا مشروعها للعودة الى الماضى كرد شكلى على الهزيمة الماحقة لمشروع التحرر العربى.

وإذا كان لاهوت التحرير- طبقا لسمير أمين- «يمثل فعلا ثورة ثقافية فى الدين المسيحى تلائم احتياجات الثورة الاشتراكية المعاصرة..» فإن شروطا موضوعية أخذت تتبلور وإن ببطء ليحدث الشيئ نفسه فى الإسلام . ولعل الاسهامات المرموقة لكل من «نصر حامد أبو زيد وسيد القمنى وعدد يتزايد من الشباب على رأسهم «طارق النعمان» أن يكون بداية لثورة ثقافية تستلهم وتطور التراث العقلانى الحر فى الثقافة العربية الاسلامية ليلائم الاسلام احتياجات الثورة الاشتراكية القادمة باعتبار أن الاشتراكية- بالرغم من كل ما حل بتجاربها من محن، وماتلقته من ضربات هى الأفق الانسانى الوحيد المفتوح لتجاوز الانحطاط الشامل للنظام الرأسمالى فى البلدان التابعة والتى تقبض الامبريالية العالمية على مقدراتها ومصائرها.

يواصل «نصر حامد أبو زيد»

فى خطابة للحرية دفاعه العلمى المجيد عن مفهوم التاريخية الذى يهاجمه أصحاب النوايا الحسنة جنبا الى جنب سيئى النية الذين «يحركهم جهل فاجر بلغ به فجره أن يتمسح بمسوح العلم الكاذبة» . أما أصحاب النوايا الطيبة فإنهم مايزالون أسرى لبقايا الفكر الأسطورى، «وفى نهج التفكير الأسطورى بصفة عامة لاتنفصل اللغة عن العالم الذى تدل عليه،أو بعبارة أخرى تكون العلاقة بين اللفظ والمعنى الذى يدل عليه علاقة تطابق..»

يوافينا الزميل مجدى عبد الحافظ برسالة مهرجان كان، ويسجل بعض علامات انحدار فى المقاييس الفنية التى أصبحت مركزة فى الغالب «على مقدرة المخرج على فهم أدواته التقنية واستغلالها لأقصى حد الى جانب عقد الصلح مع شباك التذاكر»..

وسوف تفتح هذه العلامات شهيتنا لفتح ملف مابعد الحداثة مرة أخرى، فهو يذكرنا هنا بأحد أهم ملامح مابعد الحداثة ومايمكن أن نسميه بعبادة التقنية والاستسلام للذوق السائد الذى كانت قد صنعته الثقافة التجارية الاستهلاكية.. وقريبا جدا سوف نقدم لكم قراءتنا للكتاب الهام للناقد الأمريكى فريدريك جيمسون حول مابعد الحداثة باعتبارها المنطق الثقافى للرأسمالية المتعددة الجنسيات والمتقدمة.

وعلى مايبدو فان المحررة لابد أن تكف عن تقديم الوعود بعدم الوقوع فى الخطأ مجددا ثم الاعتذار. وهاهى مدينة باعتذار آخر، فقد وضعت اسم باحثة عربية أخرى مكان اسم الباحثة الأصلية «فدوى مالطى دوجلاس» على كتاب «كلمة المرأة جسد المرأة» والذى قدمت فيه فدوى قراءة نسوية لقصة «حى بن يقظان» وأصبح الاعتذار واجبا مرة أخرى.

المحررة

فى العدد القادم:

استكمال ملف أبى حيان التوحيدى بأقلام: د. ماهر شفيق فريد، خيرى شلبى، د.حسن طلب

دراسة

الطوباوية فى المجتمع وفى الفكر

د.سمير أمين

(١) صاغ الفيلسوف الانجليزى «توماس مور» كلمة «الطوباوى» ليشير الى نموذج مجتمعى مثالى لاوجود له (لامكان له). وبذلك اكتسبت الكلمة منذ الأصل معنى «المستحيل انجازه» لدى العامة فى استخدامهم اليومى للمصطلح، وأيضا لدى الكثير من المفكرين الاجتماعيين حينما أرادوا أن يصنعوا تلك المشروعات المجتمعية التى رأوها مستحيلة التنفيذ أصلا.

على أن تباين وجهات النظر للمدارس الفكرية فى مجال علم الاجتماع يحمل فى طياته اختلافات ملحوظة فى تحديد مضمون مفهوم الطوباوية.

فالمدارس السائدة- وهى تلك المدارس التى تتبنى مقاربات تجريبية فى تناولها حقيقة الواقع الاجتماعى- تعطى لمفهوم الطوباوية معنى قريبا من المعنى السائد ، أى بعبارة أخرى ترى أن أى اقتراح يناقض الواقع السائد هو مستحيل أصلا . وفى ظل هذه النظرة

القاصرة فى نظرى يختزل «الممكن» الى مالا يتعارض مع قواعد المجتمع السائدة. **فالمقاربة التجريبية تفترض استمرار سير المجتمع طبقا للقواعد الجارية فى اللحظة المدروسة.**

الا إن التاريخ يثبت عدم ثبات تلك القواعد التى تحكم المجتمع. فما كان يبدو «طوباويا» فى عصرها ومتناقضا تماما مع قواعد سير المجتمع وبالتالى «مستحيل الانجاز»، يصبح ممكنا فى عصر لاحق . على سبيل المثال، لو تقدم احد باقتراح العمل طبقا لمبدأ الحرية الفردية واقترح الانتخاب من أجل اختيار اعضاء مؤسسة الحكم فى القرن الثالث عشر ميلادى فى اوروبا أو الشرق الاسلامى أو الصين لكان هذا الاقتراح قد وسم بطابع طوباوى وباللاواقعية ، بل اعتبر متناقضا مع «طبيعة البشر».. الخ . بيد أن العمل حسب هذه القواعد، كما نرى قد اصبح طبيعيا فيما بعد.

استنتج من هذه الملاحظة البديهية **أن التجريبية الوضعية هى لغة اصحاب السلطة (اللغة المحافظة بالطبع) لغة السياسة بالمعنى الضيق والجارى للكلمة ، أى السياسة بصفتها السباق على السلطة دون التطلع الى احتمال تغيير القواعد الأساسية التى تحكم سير المجتمع.**

ولكن ثمة مدارس أخرى قامت على مفهوم اوسع «للواقع» يتيح التعاطى مع التطور التاريخى الدائم وهو تطور يمس جوهر قواعد سير المجتمع. هذه المدارس تركز اذن على الآليات المتغيرة فتاريخية الظواهر التى تحول دون الثبات فى التاريخ. تنتمى المادية التاريخية (الماركسية) الى هذه المجموعة من المدارس القائمة على نقد المفاهيم غير التاريخية. وفى هذا الاطار المنهجى طرحت المادية التاريخية مشروعا شاملا يسعى الى كشف التناقضات التى تعمل فى داخل النظام الاجتماعى السائد فى العصر الحديث- أى الرأسمالية- ويدعو لتجاوز منطق هذا النظام. هذا هو معنى الضرورة التاريخية الموضوعية. فليس المقصود من وراء هذا التعبير «ضرورة» بمعناها الدارج، أى حدث لابد ان يحدث، شأنه شأن الظواهر الطبيعية. بل معناه هو فقط أن التطور يخلق الظروف الموضوعية التى تتيح الانعتاق من القواعد السارية- التى تتحول عندئذ الى قديمة فتجاوزتها الطموحات الجديدة- وتدعو الى اعتماد قواعد أخرى جديدة. مختلفة من حيث الكيف ويكون احتمال واقعى، دون أن يتحول الى حتمية أكيدة الحدوث. فالصراع بين **القديم والجديد، بين التمسك بالقواعد القديمة وبين تبنى قواعد جديدة ، هو صراع** اجتماعى بين تكتلات اجتماعية لها مصالحها المتناقضة التى تدافع عنها،

فبعضها يعمل لديمومة النظام السائد والبعض الآخر يعمل لتغييره واحلال نظام مختلف من حيث الكيف محله، فالمقصود من وراء هذا التحليل هو أن ثمة احتمالا فى أن الضرورة التاريخية تشق طريقا لنفسها. فاذا فشلت، أى اذا عجزت قوى التحديث عن أن تفرض نفسها وان تنهى تسلط القوى المحافظة، فسوف يؤدى ذلك الى اشتداد التناقضات التى لن تجد مخرجا لها وبالتالى الى انحطاط المجتمع بشكل او بآخر وهذا ايضا قدحدث فى التاريخ.

ففى الفرضية المتفائلة يصير مشروع تجديد المجتمع واقعا فعليا بعد أن كان صورة طوباوية قبل انتصار قوى التحديث.

وعلى هذه الاسس المنهجية العامة طورت المادية التاريخية مجموعة من المفاهيم النظرية والمقولات التى تخص منظومة العالم المعاصر الرأسمالى. ومنها بالاساس مفهوم نمط الانتاج الذى يرمى الى ربط قوى الانتاج (أى القوة الانتاجية للعمل والآلات معا وهى قوة تتجسدفيها المعرفة العلمية والتكنولوجية) وعلاقات الانتاج (أى العلاقات الاجتماعية التى تحكم تنظيم الانتاج). على أن الماركسية سعت ايضا الى تجاوز حدود التحليل الاقتصادى الضيق فطرحت نظرية (أو نظريات) تربط حقل الاقتصاد بالحقول الاخرى للحياة: الاجتماعية والسياسية والثقافية والايديولوجية. هكذا زعمت الماركسية أن القيم الثقافية والاخلاقية والفنية (الجمالية) ليست ظواهر مستقلة عن احتياجات اعادة انتاج النظام بشموليته.

باختصار- ودون الخوض فى نقاش النظريات والاراء التى قدمت فى هذا الصدد من اطراف ماركسية متباينة- استطيع أن اقول هنا ان الماركسية قد حددت الرأسمالية على اساس ربط هذه السمات الخاصة بمختلف حقول الواقع والتى تتجسد فى «تحكم الاستلاب السلعى» . والمقصود طبقا لمنهج المادية التاريخية هو أن الرأسمالية تفترض سيادة علاقات السوق فى ابعادها الثلاثة أى أن المنتجات تتخذ بالاساس شكل سلع تعرض للبيع والشراء وان العمل عينه يتحول الى عمل اجير وان رأس المال المجسد فى الآلات يرتدى هو الاخر هذا الشكل السلعى فتصبح حقوق الملكية بدورها قابلة للبيع والشراء.

يزعم المشروع الاشتراكى الماركسى اولا أن منطق الرأسمالية القائم على سيادة قوانين تراكم رأس المال يؤدى الى اشتداد التناقضات الاساسية بين القدرة الانتاجية والقدرة الاستهلاكية ، بين المنتجين (البروليتاريا) واصحاب المال (البورجوازية).. الخ وبالتالى ان تقدم المجتمع يتطلب نقلة كيفية الى نظام آخر يلغى هذا الاستلاب السلعى ويقيم ادارة مجتمعية واعية تحل محل قوانين السوق التى تعمل على غير هدى. ثم يزعم هذا المشروع- ثانيا- أن

تطور المجتمع الرأسمالى نفسه يخلق الظروف الموضوعية التى تتيح انجاز هذه النقلة.

وقد يبدو هذا المشروع طوباويا، وهو كذلك فعلا لمن ينظر الى سمات الرأسمالية- أى تعميم علاقات السوق- على انها ظواهر ابدية، عنى تاريخية كأنها ناتج احتياجات البشر بصفته عنصرا انثروبولوجيا ثابتا عبر مراحل التاريخ.

بيد ان الماركسية تزعم ايضا أن هذا المشروع واقعى للسبب المذكور فى الملاحظة الثانية، أى أن نمو الرأسمالية يخلق من نفسه شروط تجاوزه. وعلى هذا الاساس تعزو الماركسية صفة الطوباوية للاشارة الى تلك المدارس الفكرية.- الاشتراكية هى الاخرى- التى اكتفت بالمقولة الأولى- أى نقد الاستلاب السلعى- دون اعتبار الثانية. فهى مدارس تدعو الى الغاء الاستلاب السلعى لانه يبدو لها متناقضا مع قيم اخلاقية عليا. فان العمل طبقا لها من شأنه ان يضمن انجاز مجتمع افضل. فهى اذن مدارس تقاوم الرأسمالية على ارضية ايديولوجية مثالية، أى ارضية نقاش«طبيعة البشر الحقيقية»، هى اذن مدارس لاتعلق اهمية على المقاربة التاريخية التى تقوم الماركسية عليها.

تؤول هذه الملاحظة الاخيرة الى موضوع آخر الا وهو نقاش التعارض بين المدارس التجريبية الوضعية من جانب وبين المدارس التى اسميها المدارس الجواهر الاصلية من الجانب الآخر. فالاولى تنحصر فى تحليل الظواهر الاجتماعية المشتتة كما تتمظهر فى واقع المجتمع، بينما الثانية تصبو الى ربط هذه الظواهر بعضها ببعض من اجل التوصل الى كشف جوهر النظام المدروس. لذلك اطلق عليها اسم المدارس الكهنية

على ان طابع الجوهر هذا يختلف باختلاف المناهج المستخدمة فالماركسية تميز جيدا بين الجوهر الانثروبولوجى للبشر- وهو جوهر قد يعبر مراحل التاريخ دون تطور يذكر- وبين جوهر النظم الاجتماعية التى تتابعت فى التاريخ وهو اذن مضمون له طابع متغير واضح. هذا بينما ثمة نظريات أخرى تؤكد أولوية الجوهر الانثروبولوجى للبشر واسبقيته على الاشكال التاريخية المتتابعة والمتباينة التى يتجسد من خلالها ثبات الجوهر الانثروبولوجى، فهذه النظريات تركز اذن على نقاش مضمون القيم المعنية وتبحث عن تلك القيم التى من شأنها أن تضمن انجاز المجتمع «الافضل»، وهى قيم مصدرها العقائد الدينية فى أغلب الاحوال، أوقيم علمانية مستقلة ظاهريا عن المصادر الدينية فى احيان اخرى. على أن تصور المجتمع الافضل عينه يختلف باختلاف القيم المطلوب العمل بها. على سبيل المثال: اذا اعتبرت الحرية الفردية ذات الإسبقية المطلقة لاصبح من الطبيعى قبول غياب

المساواة فى المجتمع- أى اعتبار أن المساواة قيمة أقل اهمية. بينما اذا أعتبرت المساواة قيمة لها شأن اساسى فى حد ذاتها لاختلف تصور المجتمع الافضل. ولعل فهم دينى ما، يعطى الاولوية لكسب الآخرة ولايهتم كثيرا بظروف الدنيا. عند ذلك سيكون تصور المجتمع الافضل فى هذه الحالة مختلفا تماما عما هو عليه فى تصورات اخرى الاولوية عندها للمجتمع، ولعل فهم دينى آخر يسعى الى الجمع بين ضمان سيادة قيم معينة على صعيد المجتمع وبين خلق الظروف الملائمة «لكسب الجنة».

خلاصة قولى فى هذا الصدد هى أن المنهج الجوهرى يميل الى ربط مجموعة قيم يمكن أن نسميها مرجعية باقتراحات تخص المؤسسات والآليات المجتمعية التى تلائمها. وقد تكون هذه القيم المرجعية مستنتجة من نظرية انثروبولوجية او مستدرجة من تحليل واقع منظومة تاريخية معينة(وهى فرضية الماركسية) او ناتج تأويل معين لعقيدة دينية. وقد تكون هذه القيم ابدية الطابع فى بعض النظرات او قابلة للتطوير ، أى مطلوبة فى عصر ولو لم تكن مطلوبة فى العصور السابقة.

يثبت التاريخ أهمية هذه القيم المرجعية التى تكرس التمييز بين المجتمع والطبيعة.فالطبيعة محكومة بقوانين تفعل دون توسط عمل البشر، بينما المجتمع ناتج ممارسات البشر لذلك فإن التصورات عما هو موجود وعما يجب أن يكون تمثل عوامل اساسية فى سير المجتمع. لذلك لايوجد مجتمع دون رؤية مجتمعية أى مشروع خاص به. وذلك سواء أكانت هذه الرؤية ترضى بالواقع فيزعم المشروع المجتمعى المعنى ان المجتمع الموجود هو خير مايمكن ان يكون) أم كانت رؤية نقدية ترفض الامر الواقع وتطرح مشروعا بديلا عوضا عنه.

واذا القينا الضوء على المجموعة الثانية من المفكرين لوجدنا أن المشروعات المجتمعية التى تتمظهر فى طوباويات قد تكون من انواع مختلفة، هى موجودة دائما فى ساحة العمل الاجتماعى. لأن البشر فى حاجة دائمة للتصورات الطوباوية التى تمثل المحرك الضرورى للعمل. اعتقد أن هذه الحاجة هى من اهم العناصر التى تفسر لنا اسباب واهمية وثبات العقائد الدينية لذلك أود أن اركز فيمايلى من هذه الدراسة على نقاش مضمون النظرية الدينية

(٢) بالتأكيد لقد ادرك القارئ اننى ارفض المنهج التجريبى واخذ بالمنهج الكنهى. وبالتالى لاأعطى لمصطلح «الطوباوية» هذا المعنى المبتذل الذى ناله فى اللغة الدارجة ، بل على العكس من ذلك اقومه تقويما عاليا. وهذه الملاحظة العامة تنطبق فى رأيى

على جميع الطوباويات، اشتراكية، علمانية (ومنها الماركسية) كانت او دينية، لا اختلاف بينها من هذه الوجهة.

ملاحظة اضافية ذات اهمية حاسمة فيما ساقول ان الدين لايختزل فى عقائد تخص البشر ومصيرهم فى الآخرة، فالدين ظاهرة اجتماعية وبالتالى له أيضا نصيبه من التصورات الطوباوية المجتمعية. كما أن مضمون الدعوات الدينية لاينحصر فى عقائدها- الكوسموجونيه الطابع فى بعض النواحى، والميتافيزيقية المجردة فى نواح أخرى- بل، ان الدعوة الدينية لاتحصر فى مجال شؤون الدنيا، وعلى نشر مبادئ اخلاقية يتبين بالبحث انها هى نفسها جميع الاديان المعروفة (المحبة، الرحمة، العدالة... الخ) كما هى ايضا فى الطرح العلمانى. فالاديان - بصفتها ظواهر اجتماعية- (لها تاريخ، ولها اذن اطروحات فى تصورها للعلاقة بين العقيدة كما هى مفهومة من المجتمع وبين احتياجات اعادة انتاج هذا المجتمع.

سأتناول هنا فقط مختلف الطوباويات ذات الاصول الدينية، محاولا المقارنة بينها وتسليط الضوء على نقاط التشابة والاختلاف.

هذا النقاش يتطلب الجمع بين اوجه يندر ان تجمع فى دراسة واحدة اقصد هنا النظر فى جوهر العقائد الميتافيزيقية كما فهمها مجتمع، فى مختلف مراحل تطوره (وافترض اذن ان هذا الفهم قد تطور فعلا مع تطور الظروف، ولا اناقش العقائد من زاوية لاهوتية تبحث عن حقيقة العقيدة)، وفى الظروف المجتمعية العامة التى اتاحت لدين معين ان ينتشر فى مكان وعصر معينين، والنظر الى كيفية تكيف الدين المعنى، مع تطور الظروف فى المجتمع المدروس وعلى هذه الاسس المركبة سنرى كيف تجلت فى الماضى وتتجلى فى الحاضر طوباويات (آخذا هذا المصطلح بمعناه الايجابى) ذات أصول دينية.

الطوباويات فى العوالم المسيحية:

انطلق بماهو العنصر المشترك فى مختلف التأويلات لجوهر المسيحية: دعوة المسيح الى الايمان وتذكير البشر بانه قد خلق على صورة الله، وبالتالى أنه قادر على انجاز القيم المثالية من محبة ورحمة، وكذلك فضح العقيدة المزيفة التى يمارسها المنافقون الذين يوظفون الدين لتحقيق مصالحهم الدنيوية الانانية ، خاصة من اصحاب السلطة.

تبدو هذه السمة الاخيرة للمسيحية مرتبطة بالظروف التى احاطت بنشأة هذاالدين وتصديه لنظام الحكم. فالمسيحية نشأت وانتشرت **كحركة شعبية تقاوم الحكم الرومانى خلال ثلاثة قرون، حتى اتخذت هذه الحركة. شكلا**



من أعمال الفنان راتب صديق

نستطيع ان نصفه فى لغتنا المعاصرة بانه شكل «حزبى». فالكنيسة هى التجلى لهذا الشكل من التنظيم الذى نماو ناضل فى السرية والاضطهاد من قبل الحكام. الا ان نجاح الحركة لدى الجماهير الواسعة قد ادى فى نهاية المطاف- بعد ثلاثة قرون- الى انضواء الحكم تحت لوائها ومنذ ذلك الوقت اصبحت الكنيسة مؤسسة شريكة فى السلطة بعد أن كانت حزبا معارضا لها. ويفسر هذا التاريخ طبيعة المعضلة الخاصة بالعلاقة التى ربطت المؤسسة المسيحية بالحكم. واليوم نستطيع ان نتصور بسهولة المشاكل المنوطة بهذه المشاركة فى الحكم. اذ ان هذه العلاقة شبيهة الى حد كبير بتلك العلاقة التى تواجدت فى النظم الاشتراكية المعاصرة بين الحزب الشيوعى والدولة. فالحزب الشيوعى هو الاخر نشأ كحزب معارضة جذرية الى أن تمت الثورة بقيادته فتحول الى مؤسسة حكم او مؤسسة تلهم الدولة، وكما تصدينا فى النظم الاشتراكية الى نزاع ايديولوجى داخل الفكر الاشتراكى بين القوى التى تمسكت بالمبادئ الاصلية وبين القوى التى مالت الى توظيف الحزب من أجل تحقيق مشروعها الخاص، كذلك شهدنا فى تاريخ اوروبا المسيحية نزاعات متواصلة حول تأويل دور العقيدة والكنيسة فى المجتمع وذلك حتى فجر العصر الحديث.

هكذا نجد ان التفسير المحافظ السائد يعبر عن المصالح الاجتماعية السائدة للمشاركة فى الحكم فيختزل العقيدة الى مبادئ اخلاقية دون ان يمس جوهر نظام الحكم. وخلاصة الدعوة المتوافقة مع التأويل المطلوب هنا تعتبر ان العمل طبقا للقيم الاخلاقية يضمن كسب الآخرة دون أن يكفل تحقيق العدالة فى المجتمع الدنيوى. فالتأويل المحافظ لايطرح برنامج انقلاب الاوضاع الدنيوية بل يقبل عيوبها واخطاءها

لم يكن التأويل المحافظ وحيدا فى الساحة. فالصراع الاجتماعى انتج تأويلات مضادة ، منها بالتحديد طوباويات شيوعية دينية. فتجمعت وراء رايتها ثورة الفلاحين فى مواجهة حكم الاقطاع الطاغى. فرفضت هذه الحركات مارأته تجليا لنفاق رجال الدين المرتبطين بالطبقات المستغلة والمضطهدة وكرست ضرورة تنفيذ مبادئ الاخلاق المسيحية الصحيحة فى الحياة الدنيوية ومنها اولا العدالة التى فسرتها كدعوة لالغاء الريع الاقطاعى وتقسيم الارض بالتساوى وليس هذا التأويل الثورى للمسيحية استثناء للقاعدة العامة فى تاريخ الاديان. فنجد تناقضا مماثلا فى المجتمعات الاسلامية حيث اخذت السلطة بتأويل محافظ بينما عبرت الحركات الشعبية عن ثورتها من خلال تفسير طوباوى «شيوعى» شبيه تماما بالشيوعية المسيحية - لاسيما فى اطار حركة

القرامطة على سبيل المثال.

الى جانب تناولنا هذا المستوى من التعارض بين مختلف التأويلات الاجتماعية للمسيحية ينبغى ايضا ان ندرس مستوى آخر للاشكالية ، يمس مباشرة كنه العقيدة: فالعقيدة عينها قابلة للتطور والتكيف لاحتياجات اعادة انتاج المجتمع، وخاصة لمقتضيات الايديولوجيا المطلوبة من أجل سير امور المجتمع سيرا حسنا. واننى اعتبر هذه الانقلابات فى تفسير المضمون الفلسفى للعقيدة المسيحية بمثابة ثورات ثقافية تثبت مرونتها وقدرتهاعلى تجاوز مرحلة معينة من التطور التاريخى.

اولى هذه الثورات الثقافية هى التى تجلت فى حركة البروتستانتية التى رافقت انتقال مجتمعات غرب شمال اوروبا من الاقطاع الى الرأسمالية فهذه الثورة اعتمدت اولوية مسئولية الفرد على غيرها من المبادئ، وهو ركن اساسى من اركان الفردية والمفهوم البورجوازى الجديد للحرية.

ونشهد الآن بشائر ثورة ثقافية ثانية محتملة تتم فى اوساط مايسمى بلاهوت التحرير الذى يركز بدوره على العدالة الاجتماعية التى تتطلب -بناء على هذا التفسير للعقيدة- التخلص من الاستغلال الرأسمالى. ويطرح لاهوت التحرير اذن طوباويةشيوعية متجددة ليست تكرار للطوباويات الشيوعية القديمة لعصر الاقطاع. لذلك الفت النظر هنا الى مايبدو لى النقطة الرئيسية فى قراءة قصة المسيح التى يقدمها لاهوت التحرير. وطبقا لهذه القراءة فإن تضحية المسيح عينها هى دعوة الى مواصلة النضال.فالمسيح - بالرغم من انه تجسيد للاله وبالرغم من القدرة الالهية لاتعرف حدودا- لم يؤسس فى المجتمع المحيط نظاما ينجز العدالة فى الدنيا. بل على العكس من ذلك تغلبت قوى الاضطهاد والاستبداد فهزم المسيح وصلب- ويرى لاهوت التحريران هذه القصة تحمل رسالة جوهرية مفادها ان الله- خالق البشر- منحه المسئولية والحرية الشاملتين فى تقرير مصيره، وزرع فيه القدرة التى تتيح انتصار قيم الخير عند كل مرحلة من مراحل مسيرة التاريخ.

وهنا تمثل المسيحية- طبقا لهذا التفسير- نقلة كيفية وقطعية مع الاديان السابقة، تلك الاديان التى ادعت انها اسست نظما اجتماعية صالحة للابد.فالعبرة من قصة المسيح هى عبرة تناقض تماما الرؤية التقليدية لدور الدين وطبيعته. اذ ان الله نفسه لم يقدم مشروعا جاهزا لتأسيس نظام مثالى بل ترك هذه المسئولية للبشر.

ليس هذا التأويل لمغزى رسالة المسيح جديدا تماما.فكانت المسيحية قد عرفته منذ الاصل. على ان القوى المحافظة السائدة اجتماعيا كانت قد تناست هذه الرسالة التى تدعو الى توجيه العمل نحو المستقبل باسم

الحرية.

ماترتب على هذه الثورة فى مفهوم الدين هو اعتبار النضال الاجتماعى من أجل تطوير المجتمع نضالا لانهاية له، نضال يرافق مسيرة الانسانية اللانهائية، وصراع متواصل بين مبادئ الخير والتقدم وبين مبادئ الشر والتجمد. بعبارة اخرى فان الطوباويات التى تنتجها قوى التقدم ينبغى أن تكون موجهة الى المستقبل توجها مباشرا، وان لاتكون طوباويات تدعو الى عودة ماضوية لنمط مثالى يفترض ان انجازه قد تم فى مرحلة سابقة من التاريخ. فالمسيح نفسه لم ينجز ذلك، عمدا، ومفاد رسالته هو أن امور الدنيا تتطلب الابداع الخلاق المستمر من قبل الناس من أجل الاصلاح والتقدم.

على هذه الأسس يرى أصحاب دعوة لاهوت التحرير انه لايوجد تناقض بين منهج العقيدة وبين مقولات غير دينية الطابع اصلا تقدم تفسيرا للتاريخ، مثل منهج المادية التاريخية فلما كان المسيح نفسه لم يزعم انه سوف يأتى «بحل» فى أمور تنظيم الدنيا بل اكتفى بعرض مبادئ اخلاقية عامة (مثل المحبة والرحمة والعدالة) فان العقيدة الدينية لا ترهن- عمدا- هذه المبادئ لمشروع أقامة مؤسسة معينة فى مجال تنظيم الحكم وفى المجالات الاخرى للحياة الاجتماعية. لقد امتنع المسيح عن دور «المشرع» فترك للبشر مسئولية وضع القوانين التى من شأنها ان تساعد على تقدم المجتمع وتحقق قيم الخير فيه. وبناء على ذلك يرى لاهوت التحرير ان غياب طرح اجتماعى من قبل المسيح يتيح تلك المرونة المطلوبة من أجل تطوير القوانين طبقا لاحتياجات المجتمع وتقدمه. على أن هذا الغياب لم يمنع السلطات التى اصدرت لوائح تنظيم الحكم والمجتمع ان تزعم ان هذه القوانين الوضعية هى تجليات لمبادئ المسيحية . إلا أن هذا الادعاء قابل للنقد والنقض بما ان فرضية ثبات القوانين تناقض فى حد ذاتها مضمون رسالة المسيح.

لذلك ارى ان لاهوت التحرير يمثل فعلا ثورة ثقافية فى الدين المسيحى تلائم احتياجات الثورة الاشتراكية المعاصرة، أذ ان كلتا الثورتين تدعوان الى تعزيز قيمة المساواة، وتريان أن تطور الظروف الموضوعية قد وضع هذه القيمة على رأس قائمة احتياجات المستقبل. هنا اذن تلتقى الطوباوية المسيحية المجددة مع طوباوية الاشتراكية.

مفهوم الدين والمجتمع فى البوذية والهندوكية والكونفوشيوسية:

انتقل عمدا من المسيحية الى مذاهب البوذية والهندكية

والكونفوشيوسية قبل تناولى موضوع الطوباويات فى المجتمع الاسلامى. ذلك لان الادبيات العربية والإسلامية المعاصرة تظل تتجاهل تماما ان اكثر من نصف الإنسانية يخرج عن اطار الاديان «السماوية» كما يقال- أو «أهل الكتاب»، والمقصود هنا بالطبع هو الكتب المعروفة فى منطقتنا للشرق الادنى لاغير .

على خلاف التاريخ الدينى لمنطقتنا الذى يعتمد على تسلسل دعوات انبياء اليهود ثم المسيح فنبى الاسلام ، لم يعتبر بوذا وكونفوشيوس نفسيهما نبيين يصدران عن الهام الهى، بل قدما نفسيهما على انهما انسانين عاديين لهما رسالة فلسفية بحتة يرغبان بتعميمها على الجمهور على ان هاتين الرسالتين اختلفتا من حيث الجوهر فى بعض نواحيهما الهامة.

لقد فرق بوذا بين امور المجتمع من جانب وطبيعة البشر كافراد من الجانب الاخر. واعتبر ان المجتمع محكوم بعيوب الانانية والمنافسة الشرسة بين الافراد وانه لايمكن ازالة هذه العيوب فهى من تجليات طبيعة المجتمع . على أن للانسان كفرد جانب آخر فى رؤية بوذا. فهو ضحية سلطان الانانية السائدة مجتمعيا وبالتالى يميل الى التحرر من شر احكام هذا المجتمع بيدان بوذا لم يتساءل حول مصدر هذا الجانب للبشر، فاعتبره سمة موضوعية موجودة لا غير ونحن - فى عالم الايمان بالله الخالق- نرى هنا- فى الاعتراف بهذه السمة الاخيرة للبشر- دليلا على وحى من الخالق لبنى البشر يتجاوز وصفهم كحيوانات مجتمعية. ولذلك نواجه دائما صعوبة حقيقية عندما نقرأ مبادئ البوذية «اللادينية» وغير الموجه بها من الله.

لقد دعت البوذية الى انعتاق الانسان من سيطرة الافعال الشريرة فى هذه الدنيا عن طريق الاجتهاد الفردى والتقوقع على النفس حتى يتوصل المرء الى مرحلة الراحة الصحيحة. وزعم بوذا ان اى انسان قادر على انجاز مثل هذا الانعتاق، بالاعتماد على العقل والارادة فقط، كما انجزه بوذا نفسه بمجهوده الفردى، ازعم ان هذه العقيدة هى فى واقع امرها عقيدة فلسفية انثروبولوجية بحتة، يمكن ان ترافقها عقيدة دينية- تقوم على الايمان بالخلق ، كما يمكن ان تبقى دائرة فى تلك الفلسفة الانسانية غير الدينية. وقد آثر بوذا المنهج الثانى فلم يقبل فكرة الخلق فقال بابدية الطبيعة، على أن ازدواجية المفهوم البوذى تفتح ايضا مجالا للتوفيق بينه وبين عقيدة دينية سواء أكانت هذه الاخيرة تقول بالخلق ام بازلية الطبيعة الموازية لازلية الروح. وقد حدث تطور مماثل لدى المفسرين المسيحيين والمسلمين (المعتزلة) الذين اعتبروا ازلية الطبيعة مرادفة لازلية الله. لذلك انتقلت ممارسات التقوقع على النفس كوسيلة للتطهير وانجاز

الكمال من آسيا البوذية الى الشرق الادنى المسيحى والاسلامى دون صعوبة تذكر عند الرهبانية المسيحية ثم الصوفية فى الاسلام.

كذلك فان البوذية فى موطن نشأتها وانتشارها تطورت الى عقيدة دينية الطابع دون صعوبة .فاندمجت بالهندوكية فى الهند وبالتاوية فى الصين. على سبيل المثال ادمج الكثير من البوذيين دعوة بوذا الى التطهير فى ايمانهم السابق (الهندوكى الاصل) فى التناسخ فزعموا ان مسيرة البحث عن الراحة والانعتاق من شرور الدنيا ترادف مسيرة الروح المنتقلة من حى الى حى آخر باحثة عن الراحة الى ان يبلغ الفرد الكمال المطلوب ، فيقف التناسخ عند هذه النقطة.

على ان مذهب البوذيةفى جميع تأويلاته المذكورة يتجاهل العمل الاجتماعى. فلا يدعوالى اصلاح الاوضاع الاجتماعية بل يتركها لامرها، أى لفعل قوى لايهتم بها. وهو بذلك لايهتم بتقييمها ايجابيا او سلبيابمعنى الصح او الخطأ او بمعنى الحسن- او السيئ.

اما مذهب كونفوشيوس فيختلف عن البوذية اصلا فكونفوشيوس يبحث عن المبادئ التى من شأنها ان تضمن سلامة تنظيم المجتمع. ويرى أن وجود تناقض بين المصالح الفردية والمصلحة العامة هو دائما دليل على غياب ممارسة المبادئ السليمة المطلوبة على صعيد المجتمع. ولن أدخل هنا فى تفاصيل نقاش هذه المبادئ والقيم المطروحة من قبل كونفوشيوس، من أجل استقرار امور المجتمع فضمان سعادة الافراد . اكتفى بالقول ان الطبقة الحاكمة فى الصين وفى البلاد التى تأثرت بالحضارة الصينية (اليابان ، كوريا، فيتنام) قد اخذت هذا المذهب فلسفة رسمية للسلطة، كما انها نظرت الى الاعتقاد بعقيدة دينية معينة والتمسك بها على انه شكل «مبتذل» من الفكر الميتافيزيقى يتناسب مع احتياجات الاذهان البسيطة التى لاتستطيع ان تقبل بالقول ان معرفة القوى ما فوق الطبيعية هى بحد ذاتها امر مستحيل لانها فوق الطبيعة، فلاتستطيع هذه الاذهان ان تستغنى عن صورة مجسدة لهذه القوى تتجلى فى شكل دينى معين.

لقد سبق اننى اشرت الى التشابه بين مذهب الكونفوشيوسية ونظرته للعقائدالدينية وبين موقف الفلسفة الهلينسية التى سبقت ظهور المسيحية فالاسلام فى الشرق الادنى.

وسيكون الحكم على مذهب الكونفوشيوسية سلبا وايجابا طبقا للزاوية التى نقف منها للنظر اليه، فالحكم السلبى يركز على كون القيم المطروحة مبادئ بسيطة ومحافظة اجتماعيا ترسى الدعوة الى الطاعة والاخلاص للعائلة والوطن والدولة لا أكثر أما. الحكم الايجابى فسوف يعزو اهمية كبرى لما يتضمن هذا المذهب من مرونة فهو يترك شؤون الدنيا لمسئولية

الناس والقوى الاجتماعية دون اللجوء الى مرجعية عقائدية مطلقة. فهذه الفلسفة الميتافيزيقية المجردة غير المجسدة فى دين معين تؤسس التسامح وتمهد الطريق لقبول التطور فى مجال الفكر الاجتماعى. هكذا يشهد تاريخ الصين على أن الكونفوشيوسية لم تكن عقبة فى التعايش مع التاوية التقليدية والبوذية المستوردة كما انها لم تقف مانعا قويا أيام اختراق افكار العصر الحديث ومنها الماركسية.

المذهب الهندوكى كذلك له سمات مميزة. اقول مذهب ولا أقول دين بالتحديد، للتمييزبين الهندوكية والعناصر التى تعودنا نحن، فى منطقتنا، ان نراها ضرورية لمفهوم الدين، فالهندوكية تنطلق من القول أن «لا احد يستطيع ان يزعم انه يعلم الحقيقة»، فالتقارب من الحقيقة هو عملية مفتوحة للابداع والمبادرة، وهى على عكس الاديان السماوية القائمة على التوحيد والعقيدة الثابتة فى الكتب ، لاترى مانعا فى تعدد التصورات الالهية . هكذا تمثل الهندوكية فى واقع الامر تراكم روايات مختلفة انتجتها شعوب الهند على مجرى تاريخها، فصارت «تقاليد»، بعضها عامة الى حدما، وبعضها خاصةباقليم او مجموعة معينة، بعضها قديمة عمق القدم ،وبعضها حديثة نسبيا، دون ان يعتبر المؤمن الهندوكى ان هذا «التعدد» مصدر قلق بل على العكس من ذلك يرى فيه دليلا على خصوبة التصورات المفضية الى الحقيقة. وبالتالى لم تقم الهندوكية عقبة فى سبيل انتشار البوذية فى الهند. على ان انفتاح سلوك الهندوكية قد ادى الى استيعاب البوذية حتى تلاشت فلم يعد لها وجود منفصل خاص بها.

وبالرغم من الاختلاف الكيفى الذى حاولت ان اظهره فيما سبق بين المفهوم الميتافيزيقى فى منطقة آسيا الهندية والصينية والذى تجلى فيما وصفته من المذاهب المختلفة، وبين المفهوم الميتافيزيقى السائد فى منطقتنا والذى تجلى هو الآخر فى المسيحية والاسلام، إلا أن جميع المجتمعات المعنية- فى أوربا المسيحية ودار الاسلام وآسيا. قد تشابهت تشابها ملحوظا من حيث تطورها المادى والمجتمعى. فالنظم الانتاجية ، ونظم التكوين الاجتماعى ونظم السلطة تكاد تكون هى هى فى جميع الاقاليم المدروسة. لدرجة اننى اقترحت اطلاق اسم مشترك عليها جميعها وهو «نمط الانتاج الخراجى».

من هذه الملاحظة استدرج استنتاجا بالغ الاهمية فى رأيى، الا وهو ان الاديان- رغم تباين تجلياتها ظاهريا- تتعاطى مع الواقع الاجتماعى تعاطيا مرنا، فتتكيف للتطور، لدرجة ان ليس هنا «مسيحية» أو «اسلام» أو«بوذية» بالمفرد بل «مسيحية واسلام .. الخ بالجمع، وهى تجليات اجتماعية للدين

لابد من وضعها فى المكان والعصر «فالخصوصية » التى صار الخطاب المعاصر يقدمها فى معظم الاحيان على انها ثابتة لم تكن كذلك فى حقيقة التاريخ، فلم تفرض على الشعوب مسيرات متباينة مرتبطة بهذا الدين او ذلك ، الى ان ظهرت الثورة الرأسمالية فى العصر الحديث. التى احدثت فعلا تمايزا كيفيا بين مسيرة الغرب وبين مسيرة الشعوب التى اضطهدها الغرب

ونظرا للتشابه العميق بين جميع المجتمعات الخراجية شهدنا فى التاريخ حركات اجتماعية وصراعات مماثلة فى جميع هذه المجتمعات، وبوجه الخصوص الانتفاضات الشعبية ضد حكم السلطة الخراجية. هكذا لم يشذ مجتمع من مجتمعات العصر الخراجى عن هذه القاعدة العامة والامثلة من الطوباويات الفلاحية الشيوعية متماثلة تماما من حيث المتطلعات والقيم المطروحة فيها . فهى جميعها طوباويات دعت الى المساواة، والانعتاق من الاتاوات المفروضة على الشعب والاختلاف بينها لم يعد كونه اختلافا فى شكل التعبير عن هذه القيم والتطلعات .

سبق اننا اشرنا الى الطوباويات التى ظهرت فى اوروبا القروسطية المسيحية والتى طرحت تأويلا للمسيحية يعتمد على المفاهيم التى تعطى شرعية للدعوة المساواتية . كذلك ظهرت فى العالم الاسلامى حركات متماثلة تماما- القرامطة على سبيل المثال- هى الاخرى اخذت بتأويل الاسلام بشكل يعزز طموحاتها فى انجاز التحرر من الاستغلال وتحقيق المساواة. والامر متماثل بالنسبة الى العالمين الهندى والصينى. ففى الاول اقامت الحركة منهجا خاصا بها يتفق مع انفتاح المنهج الهندوكى على مثل هذه الابداعات وفى الصين اخذت هذه الحركات فى معظم الاحيان بتأويل للتاوية خاص بها. كما ان حركة التاى بنج فى القرن التاسع عشر قد استلهمت المسيحية، او فى حقيقة الأمر أقامت مزيجا من المسيحية والتاوية. ان هذه الظاهرة التى تبدو غريبة وعسيرة الادراك- اخذا فى الاعتبار ان الفلاحين الثوريين لم يعرفوا شيئا يذكر عن المسيحية قبل تكوين حركة التاى بنج- انما تكون، فى رأيى ، دليلا على انفتاح المنهج الميتافيزيقى السائد فى الصين والذى سبق ان اشرنا اليه.

ملاحظة اخيرة فى هذا الشأن هى أن جميع هذه الطوباويات **موجهة للمستقبل ، بل اقول ان مبدأ المساواة التى قامت عليه كان سابقا لاوانه بمعنى ان تقدم قوى الانتاج كان فى هذه العصور لايزال يتطلب الاستغلال الطبقى.** كما أن التأويلات الدينية والمذهبية المطروحة من قبل هذه الحركات قد اصطدمت مع تأويلات دينية وايديولوجيات سائدة فى الطبقات

الحاكمة فالمسيحية والاسلام- كما فهمتهما الثورات الشعبية- واجهت المسيحية والاسلام الرسميين للكنيسة والخلافة. وكذلك فان الانتفاضات الشعبية الصينية نقضت الكونفوشيوسية التى رأت فيها دائما تبريرا لحكم السلطة المستغلة.

الاسلام

لظروف نشأة وانتشار الاسلام خصوصياتها الواضحة والمعروفة. منها اولا أن نشأة الاسلام معروفة معرفة علمية دقيقة، ثابتة فى التاريخ ، على عكس هشاشة معرفتنا العلمية عن قصة المسيح او قصة بوذا. فنحن نعرف تماما تفاصيل انزال الدعوة المسجلة فى القرآن، كما نعلم تماما ايضا سمات النظام الاجتماعى الذى تجمع فى اطاره الصحابة الذين تبنوا العقيدة وكونوا مجتمع المدينة فى حياة النبى وتحت اشرافه. فهذه السمات الاخيرة هى التى تفسر تناول الدعوة احكام تخص الدنيا الى جانب اركان عقائدية.

هل نستطيع أن نستدرج من هذا الامر أن مجتمع المدينة قد طرح نموذجا للدولة الاسلامية المطلوب اقامتها؟ ام أن هذه الاحكام الخاصة بتنظيم مجموعة بشرية صغيرة- فى حجم قرية- لم تعدان تكون احكاما فرضتها احتياجات دنيوية لا اكثر ، فتلاءمت مع ظروف المجتمع العربى فى ذلك العصر؟. اختلفت الاجابات على هذا السؤال فى صفوف المسلمين انفسهم عبر التاريخ. فالمعتزلة مثلا يميلون الى تأويل تاريخى دنيوى لكثير من هذه الاحكام، ولو كانت مسجلة فى القرآن او فى السنة النبوية.

بعد ذلك تم فتح الجزيرة والنبى لايزال على قيد الحياة هل. يعنى ذلك اقامة دولة عربية اسلامية موحدة بالمعنى الصحيح للكلمة فى تلك الأيام؟ ام أن ماتم لم يتجاوز فى الواقع طابع اتحاد كونفدراكى قبائلى كانت الجزيرة قد عرفته اكثر من مرة فى تاريخها؟ لاشك أن الاسلام- كعقيدة دينية قوية- قد مثل عنصرا جديدا كان من شأنه- والتاريخ اثبت ذلك لاحقا- أن ينمى لدى العرب وعيا بوحدتهم لامثيل له فى تاريخهم، يشير الى ذلك «فوزى منصور» فيشبه الاسلام «بثورة قومية» بمعنى انه انجز تبلور هذه القومية حتى أن الكثيرين من دارسى اوضاع العالم العربى والاسلامى يؤكدون العلاقة الوثيقة بين الاسلام والعروبة. واشارك بدورى فى التأكيد على اهمية هذه العلاقة. إلا أننى ارى أن هنا قد يمثل- فى بعض التأويلات للظاهرة- اسقاطا تعسفيا لواقع الحاضر على الماضى.

بعد ذلك توسع الفتح الى بلاد خارج منطقة العرب الاصلية، وذلك ايام خلافة عمر. ماهو جوهر المشروع الذى عمل له الخليفة عمر؟ هنا ايضا يلفت فوزى منصور النظر الى اهم سمة فى هذا

المشروع وهى السعى الى اقامة مجتمع عربى اسلامى فى الجزيرة يعيش من ثمرات ريع مستخرج من الاوطان المفتوحة دون مساس جوهر تنظيم هذه المجتمعات اجتماعيا واداريا بل ودينيا . كأن المشروع قد فصل بين شؤون المجتمع العربى الاسلامى من جانب (وتنظيمه لم يتجاوز بعد سمات الاتحاد القبائلى) وبين شؤون المجتمعات المفتوحة التى ظلت تحكمها نظم الدولة التى عرفتها قبل الفتح، بالرغم من استبدال الاباطرة البيزنطيين والساسانيين السابقين بالفاتحين المسلمين. لانستطيع اذن ارجاع قيام «الدولة الاسلامية» الى تلك المراحل الباكرة. فهذه الدولة ظهرت فيما بعد، عندما نقل بنى امية عاصمتهم الى دمشق فرافقتهم هجرة قبائل استوطنت نهائيا فى الشام ومصر والعراق وفارس، ثم فيما بعد فى المغرب.عند هذا الحد تبلورت الدولة الجديدة بالتدريج. اقول بالتدريج لان حركة تعريب واسلمة شعوب الاقاليم المفتوحة قد امتدت على قرون طويلة. بالطبع كانت الدولة الاموية ثم العباسية الاولى عربية واسلامية بمعنى ان اللغة العربية صارت فيها لغة الثقافة والادارة، لغة الاتصال بين شعوب مختلفة ، كما أن الاسلام اضحى شرطا للانتماء الى الطبقة الحاكمة. إلا ان هذه الدولة لم تكن مرادفة لامة عربية اسلامية على نمط ماهو عليه حاليا مثلا فى مصر وسوريا والمغرب. فالمجتمع ظل متعدد الاثنيات واللغات والديانات. وكما أن هذه الدولة قد اخذت بالنظم الادارية البيزنطية والساسانية منذ عقود نشأتها الاولى، فقد ظلت نظم التراتبية الاجتماعية على ما كانت عليه من قبل، سواء أكان من حيث تنظيم ملكية الارض وتنظيم المهن الحرفية او غيرها من الشؤون المتعلقة بالانتاج وتوزيع الدخل.

وأرى ان هذا التعدد لم يكن عقبة فى ازدهار الحضارة فى المنطقة. بل على العكس من ذلك صار ميزة اتاحت فرصة لتداخل الثقافات والفلسفات والافكار والمعلومات العلمية وبالتالى لتجاوز الافاق المحدودة لمختلف مكونات هذه الدولة . فازدهار الحضارة فى الدولة الاموية ثم العباسية الاولى قد تم فى اطار هذه المجتمع المختلط. ولذلك فتوصيف هذه الدولة على انها «عربية اسلامية انما يحتوى على خطر اسقاط مفاهيم حديثة على ماض مختلف تماما.

انتشر الاسلام وانتعش فى هذا الجو الحضارى. وخلافا للمسيحية التى تكونت كحزب معارض للسلطة خلال الثلاثة قرون الاولى- حزب «سرى»- قبل أن يتولى زمام الحكم مع قسطنطين، رافق نشر الاسلام تعزيز السلطة الجديدة. هكذا تبلور اندماج

السلطة والدين، وكذلك تبلور تأويل جديد للاسلام يجعله ايديولوجيا دنيوية الى جانب جوهره كعقيدة دينية. على ضوء هذا الواقع اقيمت مؤسسة دينية شبيهة الى حد كبير بمؤسسة الكنيسة عند المسيحيين، مكونة من علماء وفقهاء ورجال الدين باشكالهم المختلفة. إلا أن هذه المؤسسة اقيمت بعلاقة مباشرة مع السلطة. فازعم ان المزج بين الدين والدولة (أو الدنيا) يعود الى هذا التاريخ.

قلت فيما سبق ان اختلاف ظروف نشأة وانتشار الاسلام بالمقارنة مع ظروف تاريخ المسيحية، واختلاف المضمون العقائدى لكل من المسيحية والاسلام من جانب بالمقارنة مع ديانات ومذاهب الشرق الآسيوى من الجانب الاخر، لم يمنعا تشابه مسيرة التطور المجتمعى فى العصور السابقة على الرأسمالية .فلن أعود الى هذا الموضوع الذى تناولته فى اماكن اخرى ولا الى ماسبق من قول حول الصراع الاجتماعى فى دار الاسلام وسمات الطوباويات «الشيوعية» التى انتجتها الانتفاضات الشعبية، وهى طوباويات موجهة للمستقبل ، رغم انضوائها تحت لواء الخطاب الاسلامى.

وبالتالى لابد من التمييز بين هذه الطوباويات التى ظهرت فى الماضى والتى عبرت عن صراع اجتماعى بين المستغلين وبين السلطة المضطهدة، وبين دعوات حركات معاصرة الى اقامة «دولة اسلامية». يدعو الاسلام السياسى المعاصر الى «العودة الى الاصول» .لكن هذه الدعوة الاصولية تتبنى طوباوية من نوع أخر، طوباوية ماضوية بمعنى انها تدعو الى اقامةماتتصور أنه الماضى. بينما المطلوب هوالتركيز على عناصر من الماضى فى تحقيق رفع الظلم عن المستغلين من السلطات السياسية.

واذا نظرنا الى مضمون المشروع المطروح باسم الاسلام- بغض النظر عما اذا كان الماضى المرسوم صحيحا أم خرافيا- لوجدنا أنه مشروع قائم على تسليم مسئولية المجتمع الى حاكم- فرد- او الى مجموعة افراد باسم الله. وهذا يؤدى الى الغاء حق الاعتراض ولايضمن تطبيق العدالة الالهية بواسطة الحكام «البشر».

وبما أن الماضوية بهذا الاسلوب لامضمون اجتماعى محدد لها، فان الماضى الخرافى يستبدل فى نهاية المطاف بالماضى الحقيقى القريب. هكذا يصير الاسلام السياسى ودعوته الاصولية المزعومة سلفية محافظة بحتة، تدعو الى العودة للماضى الذى لايزال موجودا فى الذاكرة القريبة، أى عصر الخلافة العثمانية ، دون ادراك وتميز لمسئولية هذه الخلافة عن الغزو الاستثمارى الذى أنهى أيامها.

نلاحظ هنا اذن الفرق الكيفى بين الطوباويات بالمعنى الصحيح وهى دائما موجهة للمستقبل وبين تجليات الحنين الى الماضى التى لاتنتمى الى



مجال الطوباويات. فالاولى تظهر فى مراحل من حركة قوى التغير التى تدفع المجتمع نحو الامام. فلا تخشى الابداع الخلاق وتطرح مايبدو «مستحيل الانجاز». اما الثانية فتظهر فى مراحل الجزر بعد الهزائم التاريخية، فتملأ الفراغ مؤقتا وتعمل كالدواء المخفف للالم دون أن يلغى سبب الالم. الاولى لاتخشى المبادرة فتقبل التنوع بينما الثانية تتوحد حول ذات منهزمة خاضعة لأحكام مطروحة مسبقا،فهى تلغى التنوع والاختلاف المفضى الى التفاعل والذى يدفع بدوره الى الأمام.

وبالعودة الى ماسبق القول عن مرونة الاديان اكرر هنا أن هذا المأزق الفكرى الذى يعيشة الاسلام السياسى المعاصر، لايعنى على الاطلاق سمة ثابتة للاسلام. لقد اشرت فى مقالات اخرى أن هذا المأزق الفكرى الذى يجعل من الماضوية سلاحه الوحيد لايعدو أن يكون انعكاسا لتجمد على ارضية المجتمع نفسها، ويرجع بدوره الى اسباب اجتماعية وتاريخية بحتة.

وارعم ان هذا الميل الى التجمد الفكرى لايمكن تجاوزه إلا من خلال اعادة تأويل العلاقة بين المجتمع والعقيدة تأويلا تستوجبه احتياجات ثورة اجتماعية وثقافية تتيح عصرنة انظمة الحكم والمجتمع ،إحلال قيم الديمقراطية والعدالة مكان الاستبعاد والظلم الاجتماعى الذى يستخدم لغات مختلفة من أجل تبريره واستمراره.

الملف

ألفيّة أبى حيان التوحيدى

◆ حوار العقل وسؤال الحرية/ ماجد يوسف
◆ أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى/ د. عبد الرحمن بدوى
◆ عين هى ينبوع العيون/ حلمى سالم
◆ موسيقى الخط العربى/ محمد بغدادى
◆ الاضداد المتعادية/ منتصر القفاش
◆ اللقاء الأخير مع أبى حيان التوحيدى/ وليد منير
◆ لايدل عليه سواه/ سحر سامى

◆ الديوان الصغير:

مختارات من أبى حيان التوحيدى

◆ ثبت تفصيلى بأعماله.

أبوحيان التوحيدى:

حوار العقل وسؤال الحرية

ماجد يوسف

١

لا أظن أن هناك قراءة للتراث فى أي مرحلة من مراحله التاريخية المتتابعة، وفى أي منطقة من مناطقه الإبداعية(أدب- فن- شعر موسيقى- عمارة،..الخ) وعلى أي مستوى من مستوياته الفكرية والروحية (علم- فلسفة-دين- تاريخ-سياسة-نقد.الخ)، ومهما كان موقع قارئه المعاصر(الفكرى/ السياسى / الأيديولوجي/ الاجتماعى..الخ)إلا ولها(هذه القراءة للتراث) علاقة شديدة القوة بالواقع الراهن واللحظة المعاصرة.. وعى صاحبها ذلك أم لم يعه، قصد إليه أو لم يقصد.

ولذلك تسقط فى ضوء هذا المنظور كل الدعاوى التى تتحدث عن قراءة (محايدة) أو(برانية) للتراث...فمثل هذه القراءة (البيضاء) لاوجود لها أصلا إلا على مستوى (الفرض التجريدى) المفتقد لدماء الصحة وماء الحياة..

فكل قراءة (آنية) لتراث (ماض) هى وعى معاصر به، وعلاقة راهنة معه، وصلة حاضرة الطزاجة بآفاقه

وأطروحاته.سلبا وإيجابا،إتفاقا واختلافا..الخ.

إذن. وبجملة واحدة.. لاتوجد (قراءة) (محايدة) للتراث،وانما هناك (قراءات) (محايثة)له..تتباين وتتفارق طبيعة هذه (المحايثة) بتباين وتفارق مواقع أصحابها القارئين الفكرية/السياسية/الاجتماعية/الاقتصادية..الخ.

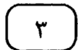
٢

لست معنيا فى هذا السياق بالحديث عن سيرة التوحيدى،وحياته،وعذاباته وعصره ومؤلفاته،وخصائص أسلوبه، وتاريخه الفكرى والشخصى.. إلى آخر كل ذلك.. لاعتقادى أن هذه الجوانب قد غطتها بشكل رائع أبحاث وجهود ممتازة من الأساتذة والمختصين الذين وقف بعضهم حياته الفكرية والعلمية بأكملها على كشف وتحقيق ودرس أعماله، وثمة إشارة واضحة إلى معظم هذه الجهود- وجهود غيرها- فى نهاية هذا المقال.

ولكننى معنى بالوقوف عند بعض الجوانب والمشاهد فى هذه الحياة الفكرية العريضة التى عاشها ومارسها التوحيدى يهمنى -وأرجو أن يهمنا جميعا- تسليط الضوء عليها الآن. في هذه السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وهنا فى مصر، وفى كل مكان من الوطن العربى الكبير-مواقف وأفكار وممارسات أنجزت على أرض الواقع، ومنذ مايزيد على الألف سنة.. لنتأمل معا بهدوء دلالات هذه الممارسات والمواقف فى حينها.. ونقارنها بمايحدث فى واقعنا الآن فلعل هذه الوقفة المرآوية أن تجعلنا أقدر على رؤية تراثنا، وعلى محاولة الإجابة على سؤال يقول: لماذا كان أجدادنا كذلك، **ولماذا أصبحنا نحن هكذا؟!.**

ومن ثم فلا تدعى هذه المقالة لنفسها أكثر من أنها تشير مجرد إشارات سريعة، قد تكون فى حاجة إلى مزيد من البحث والتعمق (بل هى فى حاجة إلى المزيد بدون شك). وعلى أى حال، فحتى هذه الإشارات نفسها قد لاتتجاوز حدود الانطباع فى معظم الأحيان، ولكنه برغم ذلك- كما أرجو- انطباع مؤسس على وقائع من حياة الرجل وأفكاره ومقولاته، ومن ثم فسيغلب على هذا الحديث طابع الإفضاء أو (الفضفضة) التى تدور بين أصدقاء وإن كان له من فضل فيما أرجو، فلعله يكون فيما أتمناه من أن يؤدى تجاور هذه الإشارات لملامح ومواقف وأقوال التوحيدى، إلى لفت أنظارنا إلى دلالة/دلالات كلية ما أحوجنا اليوم إلى الالتفات إليها، وتسليط الضوء عليها، وتكريسها كقيمة/قيم وجدت بقوة فى تراثنا، وخصوصا فى عهود ازدهاره، وإضافته لتراث البشرية،ولعلنا- أخيرا- نعمل على استعادة هذه القيمة أو القيم واسترجاعها الآن. وهى -باختصار -قيم.. العقل..والحرية..والحوار.. والرحابة الفكرية.. والأمانة فى البحث ..والجرأة فى النظر..والقدرة المسئولة.

على الخلاف..والتحضر الخلاق فى وعى الآخر (المختلف) واحترامه والإقرار الكامل بحقه التام وفى الوجود والمغايرة والأمن والحياة.



وقعت فى غواية التوحيدى منذ سنوات بعيدة من صباى الباكر، بتأثير من والدى رحمه الله، عندما كان يقرأ مترنما متمايلا مرتلا. إشارات التوحيدى الإلهية بين الحين والحين، ومع أننى لم أكن وقتها أفهم شيئا مما أسمع، إلا أننى كنت مأخوذا بذلك الإيقاع الساحر للكلمات، وبتلك الموسيقى المنبعثة من قراءته المتيمة المنغمة لهذه «التعويذات» التى بدت لى فى هذا الوقت وكأنها رقى ساحر ممن يسخرون الجن، وقد شاهدتهم كثيرا وسمعتهم كثير الدى قريبات أمى يتمتمون بكلمات (لاأفهمها أيضا) وإن كان لها وقع مشابه فى نفسى وقتها لوقع إشارات التوحيدى كما سمعتها من أبى للمرة الأولى!.

وعندما تورطت فى العمر والقراءة، ظل للتوحيدى - الذى ورثت معظم كتبه عن أبى - نفس هذا التأثير الساحر المبهم العميق الغور فى حناياى، وإن أصبحت قادرا - بعد ذلك بالطبع - على تجريره من رقى السحرة وتمتمات المشعوذين، وتعاويذ الدجالين..وازددت إعجابا وغراما به على مر الأيام.

ولعلى الآن لو بحثت بدقة عن السر الجوهرى فى هذا الإعجاب المتزايد بالرجل، والحب الكبير لأدبه، والحماس العظيم لفكره.، لوجدته، - أساسا وأولا - فى هذه المشابهة الكبيرة بيننا وبينه، بيننا كبشر، وبيننا كأدباء وشعراء.. بل وبين التوحيدى وكل من تأمل وأمعن وتساءل وقلب الأمر على وجوهه ولم يقنع بظاهر الأشياء وظواهر الأحياء. ومد ببصره وبصيرته إلى لغز الوجود، ومعميات الكون، وأسرار الطبيعة، وطبائع البشر، وكنه الإبداع، ومعنى الفن، وسر اللغة متسائلا، منقبا باحثا مقلبا يعارك الدهشة، ويغازل المجهول فهذا العلم من أعلام تراثنا الفكرى والأدبى والفلسفى، كان حالة من الدهشة الدائمة والتساؤل المستمر، والجوع الأبدى للمعرفة والفهم، لم يقنع بإجابة واحدة، ولم يستنم لتصور بعينه..كان العلم ضالته يسعى وراءه فى كل مكان مهما كلفه ذلك - وقد كلفه - من شظف عيش، وعسف سلطة، وإغماط حق.. فقد كان قلق الركاب لايكاد يستقر فى مكان إلا ويزعجه أمر إلى ارتياد سواه.

وهذا الأمر ليس شيئا خارجيا مما تعود الناس أن ينزعجوا منه، وله، مما يمس مصالحهم ومعاشهم وأمنهم الحيوى، إلى آخر مايزعج الناس في العادة، وإنما هو - فى حالة التوحيدى (رغم أنه لم يكن بمنأي عن هذه المزعجات الحياتية نفسها) - إنزعاج داخلى وقلق وجودى، وحيرة جوانية تقضها أسئلة الكون

والفساد والوجود والعدم والحياة والموت والفلسفة والشريعة والحق والباطل ..الخ، فسرعان مايشد الرحال لمئات الأميال -وعلى قدميه في معظم الأحيان- ليلتقي بأستاذ من أساتذة العصر العقلي الزاهر (القرن الرابع الهجري) عساه واجد عنده إجابات لأسئلته الحائرة المحيرة التي قضى بها ولم تنقض به.

لكل ذلك كان التوحيدي مفكرا حرا، بالمعنى الذي نقصده الآن. لم ينتم لمذهب، ولم ينضو في جماعة، ولم يتحزب لرأي، ولم يكن هذا كما يفسره، البعض لافتقاده إلى موقف ورؤية وقناعات تخصه، بل لإدراكه الجوهري.. أن المواقف والرؤى والقناعات لاتنبني إلا على معرفة تامة ونهائية ومقفلة على كمال ناجز ومثال تام لاتغيير لهما، ولن يعتريهما تبديل أو تعديل، وماهكذا معارف الناس التي تكبر بمرور الأيام وتنامي الخبرات.. وماهكذا علم الإنسان الذي يزداد اتساعا يوما بعد يوم.

٤

المرجع الأكبر الذي اطمئن اليه التوحيدي إطمئنانا كاملا في هذا السياق، وآمن به إيمانا تاما.. هو أداة سبر الأغوار، وعدة كشف المجهول، وميزان الحكم، ومعيار الحقيقة.. وهو العقل.. ومن ثم لم يكن مستغربا أن يصفه بقوله:

«إن العقل هو الملك المفزوع اليه، والحكم المرجوع إلى ماالديه، في كل حال عارضة، وأمر واقع، عند حيرة الطالب، ولدد الشاغب، ويبس الريق، واعتساف الطريق، نوره اسطع من نور الشمس، التكليف تابعه، والحمد والذم قريناه، والثواب والعقاب ميزانه، به ترتبط النعمة، وتستدفع النقمة، ويستدام الوارد، ويتألف الشارد، ويعرف الماضي، ويقاس الآتي، شريعته الصدق، وأمره المعروف، وخاصته الاختيار، ووزيره العلم، وظهيره الحلم، وكنزه الرفق، وجنده الخيرات، وحليته الإيمان وزينته التقوى، وثمرته اليقين.. الخ».

وانطلاقا من هذا الفهم لدور العقل باعتباره الأداة الوحيدة التي من الممكن الاطمئنان اليها في فهم كل شيء والتعامل معه والحكم عليه. اهتم بدرس آليات عمل هذه الأداة، وفحص الشروط الضامنة لانضباطها في العمل، وسلامة أدائها كالدليل والحجة والبرهان والقياس والبيان.. الخ، وكل ماينضوي تحت لواء (المنطق) ويضمن صحة الاستدلال.. ومن ثم فقد اهتم بوضع التعريفات الدقيقة الفارقة لكل آلية من هذه الآليات الضابطة للعقل.. فقال -مثلا-.

«الدليل ماسلكك الى المطلوب والحجة ماوثقك من نفسه، والبرهان ما أحدث اليقين، والبيان ما انكشف

به الملتبس، والقياس ماأعارك شبهة من غيره، أو استعار شبه غيره فى نفسه، والعلة مااقتضى أبدا حكما باللزوم، والحكم ما وجب بالعلة، والتقليد قبول بلا بيان، والاقتداء سلوك مع عالم سالف، والإجماع اتفاق الآراء الكثيرة، والأصل مالم ينظر إلى ماقبله، لأنه بنفسه قبل غيره، والفرع ما انشعب عن الأول، والوجوب مالم يسع الاضراب عنه، والجواز ماوقف بين الواجب وغير الواجب.. الخ.

وهو يؤمن أن (التقليد) عدو للعقل. لأن التقليد فى جوهره (اتباع، لعقل أو عقول أخرى توصلت إلى نتائج معينة- بطريقتها الخاصة-ثم يأتى المقلد ليتبعها دون فحص وتمحيص.

والملاحظ هنا أن التوحيدى لايناقش (النتائج) نفسها، ولايقيمها سلبا أو إيجابا ، صوابا أو خطئا، وإنما هو يكشف عن جوهر البنية الاتباعية فى التقليد باعتبارها لاتنهض إلا بإلغاء العقل وتسليم قياده للآخر/. الآخرين.. يقول بوضوح:

«للعقل صلف شديد، فإذا قدته إلى التقليد جمح» ولذلك كان التوجيدى قاطعا فى تفريقه بين المعرفة الروحية الوجدانية الحدسية القائمة على الوحى والإلهام، والمعرفة العلمية القائمة على آليات العقل فى النظر.. وميكانيزماته فى الاستدلال.. ومنهجه فى البرهان.. الخ ، فقال بحسم مباينا بين المعرفتين:

«ليس للمنطق مدخل فى الفقه ولا للفلسفة اتصال بالدين ولا للحكمة تأثير فى الأحكام».

وهذا الموقف الذي اكده التوحيدى باستمرار ناجم عن انتسابه الفكرى إلى مدرسة أبى سليمان المنطقى التى أنشأها يحى بن عدى، وهى مدرسة الفلسفة الإلهية التى كانت ترى الفصل بين الفلسفة والدين، ولاترضى الجمع بينهما، وتعتقد أن لكل مجاله الخاص في النفس الإنسانية.. فالدين مبنى على التسليم، والفلسفة مبنية على النظر.».

ويزيد التوحيدى فكرته وضوحا من خلال نص هو من أجرأ ماكتب فى تراثنا العربى فى هذا الباب، ولعل هذا النص- مع نصوص أخرى له- أبرزها كتابه المفقود: **«الحج العقلى إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعى»** هو المسئول عن اتهامه بالكفر والزندقة والإلحاد، وعده من بين الثلاثة الكبار الذين اعتبروا أشهر ملاحدة الإسلام. وهم ابن **الراوندى وأبو العلاء المعرى، وأبو حيان التوحيدى..**

ومع أنه ينسب النص إلى **«إخوان الصفاء»** إلا أن المعرفة الجيدة بأسلوب التوحيدى فى التأليف، هذا الأسلوب الذي يوشك أن يكون من الناحية الظاهرية على الأقل معرضا لأفكار الآخرين. لن يدع لنا مجالا للشك فى نسبة النص إليه. أو لا لاتساق دلالاته الكلية مع النص السابق (ليس للمنطق

مدخل فى الفقه..الخ) وثانيا لمشابهته لطريقة التوحيدى فى الكتابة من ناحية الخصائص الأسلوبية والفنية..وثالثا لاتفاقه -بشكل عام- مع قناعاته وأفكاره التى عبر عنها فى أكثر من سياق.

والنص يجرى مقارنة بين الشريعة والفلسفة، ويقدم براهينه وأسبابه للإعلاء من شأن الفلسفة على الشريعة..يقول التوحيدى:

«الشريعة طب المرضى، والفلسفة طب الاصحاء، والأنبياء يطبون للمرضى حتى لايتزايد مرضهم، وحتى يزول المرض بالعافية فقط، وأما الفلاسفة فإنهم يحفظون الصحة على أصحابها حتى لايعتريهم مرض أصلا، وبين مدبر المريض وبين مدبر الصحيح فرق ظاهر، وأمر مكشوف ، لأن غاية تدبير المريض أن ينتقل به الى الصحة، هذا إذا كان الدواء ناجعا والطبع قابلا والطبيب ناصحا، وغاية تدبير الصحيح أن يحفظ الصحة، واذا حفظ الصحة فقد أفاده كسب الفضائل وفرغه لها وعرضه لاقتنائها، وصاحب هذه الحال فائز بالسعادة العظمى، وقد صار مستحقا للحياة الإلهية، والحياة الإلهية هى الخلود والديمومة، وإن كسب من يبرأ من المرض بطب صاحبه الفضائل أيضا، فليست تلك الفضائل من جنس هذه الفضائل، لأن أحداهما تقليدية والأخرى برهانية وهذه مظنونة، وهذه مستيقنة، وهذه روحانية، وهذه جسمانية، وهذه دهرية وهذه زمانية».

ولعل ما يدهشنا نحن الآن عند قراءتنا لمثل هذه النصوص -بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها- هو هذه الحرية العقلية والفكرية التى تمتع بها أجدادنا منذ أكثر من ألف سنة! وهذه الرحابة العقلية التى سمحت لهم بمناقشة أدق الأفكار، وأخطر العقائد بكل شجاعة واتساع دون إرهاب، ودون مصادرات، ودون محاكمات ودعاوى لتفريق الزوجات، إلى آخر هذا التخلف الذى صرنا إليه اليوم بعد مايزيد على ألف سنة كاملة من رحلتنا -المفترضة- مع التقدم والتطور والرقى!!.

لعل هذا هو بالتحديد ما يجعلنا نتماس روحيا مع هذا المفكر/الفيلسوف/ الأديب. أنه لايخجل من التساؤل، ولايكف عنه ، ولايقيم حواجز بينه وبين مناطق بعينها لايجوز أن تمتد إليها الأسئلة وتقتحم أرضها علامات الاستفهام. بل الكون كله بأبعاده، والوجود بتجلياته ، والحياة بتبدياتها والإنسان بتراكيباته حقل مفتوح للأسئلة.. مجرد الأسئلة ..تلك الفعالية الإنسانية العظيمة، حتى ولولم تكن هناك إجابات..وهل ثمة إجابات أصلا؟..

والتوحيدى يعلمنا -أو يذكرنا- بأن هذه هى الطبيعة الإنسانية الأصيلة وأن السؤال هو فطرتنا الأولى..وإذا كان لدينا شك فى ذلك.. فلنرقب الأطفال وهم يتساءلون فى أخطر وأدق المسائل بلا

أدنى حرج عن الحياة، والميلاد، والموت، والجنس، والبنت، والولد، والله ومكانه وشكله.. وعمله..الخ.. وهو يروى لنا هذه القصة عن غلام أعجمي ابتلى بوجع شديد فجعل يتأوه ويتلوى ويصيح، فقال له أبوه: يابنى اصبر واحمد الله تعالى، فقال الطفل: ولماذا أحمده؟ قال: لأنه ابتلاك بهذا! فاشتد وجع الغلام ورفع صوته بالتأوه أشد مما كان، فقال له أبوه: ولم اشتد جزعك، فقال: كنت أظن أن غير الله ابتلانى بهذا، فكنت أرجوه أن يعافينى من هذا البلاء ويصرفه عنى، فأما إذا كان هو الذى ابتلانى، به، فمن أرجو أن يعافينى؟ فالآن اشتد جزعى، وعظمت مصيبتى.

فى ظنى أن التوحيدى كان مقدرا ومعمقا للقيم الأصلية التى توشك أن تكون فى طريق الإنسان، وأهمها..التساؤل المبنى على الدهشة، والباحث دوما عن الإجابات. ولأن الإجابات الجاهزة المنتهية لم تكن تشبع أبدا هذه الفعالية التساؤلية الأولي.. أفسح التوحيدى الطريق لعمل العقل فهو القادر على نقض ونقد الجاهز من الإجابات،، سعيا لإجابة جديدة أكثر اتساقا مع الواقع المتغير/المتبدل/المتحول أبدا. والأهم، مع مقتضيات العقل، وتفتح فى الوقت نفسه- هذه الإجابة الجديدة- قوسا جديدا -جدليا- لسؤال جديد. حتى لقد بلغ من إعلائه لشأن العقل، أن أحدهم روى أمامه حديثا بإسناد ضعيف، وهم الحاضرون برده، فتدخل التوحيدى قائلا: «ما أحب لأحد أن يتسرع لرد مثل هذا فإن العقل لايأباه، والتأويل لايعجز عنه، ومتى أحب السامع أن ينتفع به لم يهمه وهى (ضعف) الإسناد وتهمة الرواة، وإنما عليك قبول مالاينتفى من العقل، ويستمر على حكم العدل».

ولم يكن هذا الإيمان العقلى، أو الإيمان بالعقل. قناعة أو فعالية تمارس نفسها فيما يخص الإبداع الفلسفى أو الفكرى فى أداء التوحيدى بل كانت نبراسا هاديا، ومدماكا اساسيا في مجمل تصوراته للحياة والناس والعلم(الذى لم يفهمه إلا مرتبطا بالعمل) والأخلاق والفن والدين..الخ..بل وحتى في نظراته للأدب والبلاغة وشتى فنون اللغة إذ جعل من العقل معيارا أساسيا من معايير الجمال فى النص الأدبى، وبعدا هاما من أبعاد الحكم على قيمته.يقول التوحيدى:

«فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل ما أيده العقل بالحقيقة وساعده اللفظ بالرقة. وكان له سهولة فى السمع، وريع فى النفس وعذوبة فى القلب وروح فى الصدر».

٥

هذه الرحابة العقلية لم تكن امتيازا للتوحيدى فقط، وإنما كانت سمة لعصره كله، هذا العصر الذى سعى رجاله إلى

النهل من العلم، والمتح من مصادر المعرفة المتاحة شرقا وغربا، فكانوا يقطعون الفيافي الموحشة والقفار المخوفة ليتزودوا منه، وبغض النظر عن جنس ولون وعقيدة الشيخ المعلم الذي قطعت له الجبال والأميال واحتملت من أجله المصاعب والأهوال ولعل الصورة التي يرسمها لنا التوحيدي للمجالس العلمية في عصره. -أن تصيبنا بالدهشة المؤكدة- بل والحسد- وتحملنا على إكبار هذا العصر ورجاله.. ففي المجلس الواحد- لدى الكبير أو الوزير- ستجد المجوسي والصابي واليعقوبي والنسطوري والملحد والمعتزلي والشافعي والمسيحي والشيعي واليهودي والمانوي. جلسوا معا في رحاب العلم والحكمة بروح من الألفة والسماحة، والانفتاح القوي الواثق من نفسه للحضارة العربية الإسلامية في هذا الوقت، يتقارعون الحجج، ويتبادلون الرأي، ويتلاقحون الأفكار في شتى معارف العصر، في الفلسفة والطب، والفلك، والرياضة، والتاريخ والشعر والأدب، والموسيقى.. الخ وقد يذهبون بعد ذلك- وهم العلماء والفلاسفة والأدباء- إلى مجالس الطرب والغناء فيتمايلون طربا للإيقاعات، ويزدادون طلبا للنغمات ولذلك نرى التوحيدي يحلل الموسيقى تحليلا راقيا ويعتبرها من المتع الإنسانية الرفيعة التي تسمو بالروح والوجدان الى مصاف عليا، ويصل في تحليله إلى حد القول بأنها مسئولة عن جلاء العقل واعتداله، وحسن أدائه يقول:

«فلما أبرزت الطبيعة الموسيقى في عرض الصناعة بالآلات المهيأة وتحركت بالمناسبات التامة والأشكال المتفقة أيضا، حدث الاعتدال الذي يشعر بالعقل وطلوعه وانكشافه وانجلائه فبهر الإحساس وبث الإيناس، وشوق إلى عالم الروح والنعيم، وإلى محل الشرف العميم وبعث على كسب الفضائل الحسية والعقلية»

انظر إلى هذا التصور الرفيع للموسيقي، وإلى هذه الرؤية شديدة التحضر والسمو التي تربط بين هذا الإبداع الماتع للنفس والوجدان وبين (عالم الروح والنعيم) (وتبعث على كسب الفضائل الحسية والعقلية) تأمل هذا الفهم المضيء المستنير من ألف سنة وقارنه بفتاوى فقهاء الجنازير والمطاوي الآن في تحريم الموسيقي.. وفض حفلاتها في الجامعات والمسارح بالقوة والعنف والإرهاب على طريقة (كرسي في الكلوب)! ..المهم أن التوحيدي كان يقضي الساعات الطوال مع أستاذه أبي سليمان يستمع إلى روائع القصيد، ويشنف أذنيه بأنغام الموسيقى العذبة، ويتمايل طربا على أصوات الغناء الساحر، وأغلب الظن أن هذا الميل قد انعكس على كل كتاباته، فجاءت رسائله ومصنفاته قصائد منثورة، يشيع فيها من الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية ما لا نكاد نجد له نظيرا في كل تاريخ الأدب العربي.

ولعل حرص التوحيدى الماثل هذا على أن يضرب بسهم فى كل ضروب المعرفة وصنوفا لإبداع ـ ومنها الشعر والموسيقى ـ وأن ما فاته منشئا (كالشعر) لايفوته متذوقا .— قد انبنى على إدراك بصير لطبيعة الإنسان الميالة إلى التغيير والتنويع من ناحية، وإلى استرواح لحظات من المتعة بل والهزل تخفف من وطأة الجد، لإيمانه بأن ذلك أدعى إلى استعادة النشاط وتجديد الحيوية للعمل والإنتاج من ناحية أخرى.. ويقول فى هذا الشأن:

«إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء المضروبة بالهزل الجارية على السخف، فإنك لو أضربت عنها جملة لنقص فهمك، وتبلد طبعك، واجعل الاسترسال بها ذريعة إلى إحماضك. والانبساط فيها سلما إلى جدك- فإنك متى لم تذق نفسك فرح الهزل كربها غم الجد، وقد طبعت(النفس) فى أصل تركيبها على الترجيح- بين الأمور المتفاوتة، فلا تحمل فى شيء من الأشياء عليها فتكون فى ذلك مسيئا إليها».

والحضارة العربية-كأى حضارة كبرى- فى أوجها الذى عاصره التوحيدى لاتفصل بين أوجه الحياة الإنسانية الفاعلة طول الوقت بالسلب والإيجاب، والجد والهزل، والروح والجسد.. ففى نفس الوقت الذى تعمل فيه على رقى الروح.. تعلى من شأن العقل.. ولاتهمل الجسد أيضا.. بل تفرد لقضاياه ووقائعه ونوادره وحكاياه موقعها المناسب فى نسيجها الحضارى العام..

ويثبت لنا درس التاريخ، أن الجسد لايعامل معاملة سيئة ومهينة باعتباره (رجسا) و(عورة) و(فحشا) و(دنسا)، و(جحيما) و(لعنة).. الخ.. الا فى عهود انحطاط الحضارات وانهيارها وتدنيها ، وبعد أن تفرغ منها طاقاتها الروحية القوية والأصيلة، ووقودها الدافع الملهم.. وقد يبدو أن ثمة مفارقة لأول وهلة فى القول بأن الحضارة القوية تحترم الجسد ، بينما يمتهن ويحتقر ويصادر فى مراحل الانهيار الحضارى.. ولكن هذا هو درس التاريخ المتكرر والماثل أمامنا على أى حال ولذلك امتلأت كتابات التوحيدى- وكل مفكرى عصره- بوقائع الجسد والجنس وأخباره ونوادره، جنبا الى جنب وقائع الروح والعقل والفكر والفلسفة والدين والأدب والفن.. بلا أى انفصال أو (انفصام) .. وطبعا لم تكن هذه (العادية/الطبيعية/الإنسانية) فى تناول الجسد تتم على مستوى التأليف والتصنيف فقط.. بل كانت هى الطابع اليومى الموار للحياة العربية الواقعية.. فى الشارع.. بين الناس .. ولدى الرجل كما لدى المرأة.. ولم تحط هذه المسائل بكل هذه الألغام والأسلاك الشائكة، والتعقيدات، والمشاكل النفسية، والرؤية المخجلة المحتقرة للبدن وثقافته وجمالياته.. الا فى عصرنا كما ألمحنا توا.. وقد أدرك الأستاذ الكبير **أحمد أمين** هذه الحقيقة، فكتب يقول فى تقديمة

للبصائر والذخائر..

«إن الأدب العربي- من عهده في الجاهلية- أدب مكشوف، فنقرأ في ثنايا الشعر أبياتا صريحة من غير كناية، وحتى الخلفاء أنفسهم لم يكن جلساؤهم يتحرجون من إلقاء الكلام على عواهنه، وعدم التحرج من المجون بأبشع لفظ- نقرأ ذلك في مجالس معاوية وعبد الملك بن مروان ، وهشام، والوليد بن يزيد، وهارون الرشيد، وغيرهم، فنحن إذا قلنا: إن الحضارة العربية كان من طابعها القول المكشوف من غير مواربة لم نبعد عن الصواب..

ونحن نستفظعها اليوم، لأن اسلوبنا في الحياة وفي التأليف: الايماء البعيد لا القول الصريح، والهمس في السر، لا القول في الجهر!. على أنه لكل حضارة عيوبها، فالمدنية الحديثة تحرجت في الغالب من قول الفحش في أدبها، ولكن خلف هذا الستار المؤدب صور عارية، وملاه فاحشة ، وليال حمراء صارخة».!

٦

أشار الدكتور زكريا إبراهيم بحق في كتابه الممتاز عن التوحيدي، الى أن «..شخصية أي فيلسوف إنما تتحدد برفضة لليقين السائد، واستنكاره للبداهة الساذجة، وتمرده على الحقائق السهلة اليسيرة، وقد تحددت شخصية أبي حيان التوحيدي بثورته على أخلاق المجتمع الذى كان يعيش فيه وذمه لسير الناس الذين كان يحيا بينهم، وتمرده على أحوال العصر الذى كان ينتسب اليه..»

فإذا أضفنا الى ذلك:

أولا: معارفه الموسوعية الضخمة، ومحاولاته للمزج بين الفلسفة والأدب وجمعه اللافت في إهابه الفكرى وتكوينه المعرفي للتراث اليوناني والثقافة العربية معا في مزيج عضوى متجانس لا انفصام فيه، وكانت هذه على أية حال سمة من السمات القوية للفكر العربي كله، على الأقل منذ ريعان وفتوة المرحلة العباسية وحتى اكتهالها السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي يبلغ ذروته- هذا الاكتهال- في القرن الرابع الهجرى نفسه الذى اعتبر- وهو كذلك بالفعل- ذروة كبرى على مستوى الحياة العقلية والنضج الفكري والبحث العلمي. والابداع الأدبي..الخ

وثانيا: حرصه التام على استقلاله كمفكر، وقد بذل في سبيل ذلك جهدا جهيدا كاد أن يكلفه حياته في أحايين كثيرة.

وثالثا: إن اهتمام التوحيدي بالإلمام بكل هذه المعارف المتلاطمة لعصره، لم يكن سوى نتيجة لميله الدائم القار في أصل تكوينه..الى الدهشة..ونزوعه المستمر للسؤال..واستعداده اللاعج للبحث والتنقيب.

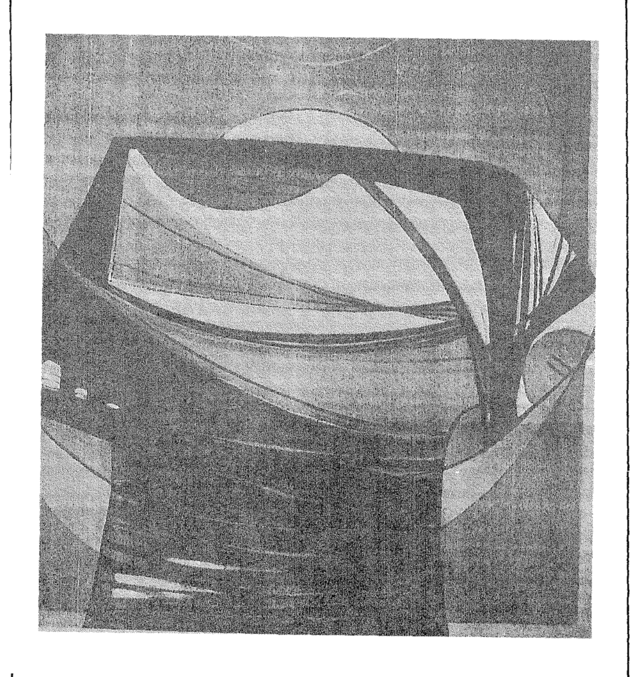
ورابعا: أنه تربى فكريا في بيئة عقلية منفتحة، لاتصادر إبتداء- ومطلقا-

جنوح المفكر للبحث فى أى موضوع مهما بدا من قداسته ، ومهما حاطته المحاذير والمكاره والأخطار.

وهى بيئة أعلت دائما من شأن العلم لوجهه، والمعرفة لحقيقتها، والعقل لذاته، بيئة إمتلأت بالعلماء من شتى الملل والنحل- كما أشرنا- لم يرفعهم الى إمتلاك مراتبهم العالية فيها سوى علمهم،وعلمهم فقط...كان الناس يؤمنون حقا أن الدين لله.. و(العلم) لهم.. للجميع..فعقيدة (العالم) الدينية. ستنسحب نتائجها بالحق أو بالباطل عليه هو نفسه فى يوم الحساب الاكبر ، ولن يتحمل وزر اختياراته وعقائده سواه.. أما (علمه) فيخص الناس جميعا، وهو مايعنيهم منه الآن فى دنياهم.. ولذلك وصلوا الى هذه الصيغة الذكية المتحضرة..أن الدين قبل أن يكون لله، **فهو لصاحبه- فالله فى كل الأحوال غنى عن العالمين- وأما الانتفاع بعلمه.. فللناس أجمعين.. ومن ثم فلا بأس عليهم أن يكون هذا العالم يهوديا أو روميا أو صابئا أو ملحدا أو سنيا أو مسيحيا أو شيعيا الخ**

وبالتالى كان سؤال المرحلة الفلسفى والفكرى والدينى والإيمانى والفقهى سؤالا مفتوحا باستمرار..ولأن آفاق السؤال غير نهائية،وحرية البحث وميادينه لاتضع قيودا،ولا تشترط حدودا.. طالت مناقشات المرحلة «الذات **الإلهية**» .. ومن ثم شغل هذا السؤال المطروح فى الساحة الفكرية وقتها جزءا كبيرا من اجتهادات ونظرات وتساؤلات ومقابسات التوحيدى. وكان المتكلمون على عهده قد أكثروا من الجدل حول (العدل والتوحيد) حتى أصبحت مشكلة الذات الإلهية وصفاتها مشكلة المشاكل لدى الخاصة والعامة على السواء، ودليلنا على ذلك ماارواه أبو حيان نفسه نقلا عن استاذه أبى سليمان - من أن رجلين إجتمعا أحدهما يقول بقول هشام ، والآخر يقول بقول الجواليقى،فقال صاحب الجواليقى لصاحب هشام، صف لى ربك الذى تعبده،فوصفه بأنه لايدله ولاجارحة ولاآلةولالسان،فقال الجواليقى: أيسرك أن يكون لك ولد بهذا الوصف؟ قال: لا، قال أما تستحى أن تصف ربك بصفة لاترضاها لولدك؟ فقال صاحب هشام: إنك قد سمعت: ماأقول، صف لى أنت ربك، فقال: أنه جعد قطط فى أتم القامات وأحسن الصور والقوام، فقال صاحب هشام: أيسرك أن تكون لك جارية بهذه الصفة تطؤها؟ قال : نعم، قال: أفما تستحى من عبادة من تحب مباضعة مثله؟ وذلك لأن من أحب مباضعته فقد أوقع الشهوة عليه».

والتوحيدى يستنكر مثل هذا الجدل الديماجوجى بالطبع، ويرفع المناقشات فى الموضوع الى مستوى عقلانى لافت للنظر حقا.. فيقول: « .. وعلى ذكر الله تعالى، بم يحيط العلم من المشار اليه باختلاف الإشارات والعبارات؟ أهو شئ يلصق بالاعتقاد ، أم هو مطلق لفظ بالاصطلاح؟ أم هو إيماء الى صفة من



الصفات مع الجهل بالموصوف؟ أم هو غير منسوب الى شئ بعرفان؟ فان كان منعوتا بنعت؟ فقد حصره الناعت بالنعت، وإن كان غير منعوت، فقد استباحه الجهل، وزاحمه المعدوم، ولابد من الإثبات إذا استحال النفى، وإذا وقف الإثبات والنفى على المثبت النافى، فقد سبق إذن كل إثبات ونفى، فان كان سابقا كل هذه الألفاظ. وجميع هذه الأغراض، فما نصيب العارف، وما بغية ماظفر به الموحد؟» والإشكال الذى يثيره التوحيدى بهذا السؤال دائر حول إثبات بعض صفات للذات الإلهية أو إنكارها عنها، فان إثبات بعض الصفات لها إنما يعنى حصر الموصوف، وبالتالى تناهى الذات الإلهية، فى حين أن إنكار هذه الصفات أوسلبها عن الذات إنمايعنى ادخالها فى نطاق المعدوم، فان المعدوم وحده هو الذى لايوصف بأية صفة من الصفات والظاهرأن بعض المتكلمين - من أمثال أبى زكريا الصيمرى - كانوا يرفضون القول بأن البارى شئ، بحجة أن الشئ هو ماينعت أو يوصف، فى حين أن البارى لاينعت ولايوصف، وأبو حيان التوحيدى ينسب الى أستاذه على بن عيسى الرمانى أنه وافق على القول بأن البارى تعالى «لاشئ»! كما ينسب الى أستاذه ابى سليمان السجستانى أنه ذهب الى حد أبعد من ذلك فقال أنه لاينبغى أن يطلق على البارى أنه موجود!

والتوحيدى يروى لنا أنه سمع يوما سائلا يسأل قائلا: «مابال أصحاب التوحيد لايخبرون عن البارى الا بنفى الصفات؟ فقيل له: بين قولك وأبسط فيه إرادتك، قال: إن الناس فى ذكر صفات الله تعالى على طريقتين: فطائفة تقول لاصفات له كالسمع والعلم والبصر والحياة والقدرة، لكنه مع نفى هذه الصفات موصوف بأنه سميع بصير حى قادر عالم، وطائفة قالت: هذه أسماء لموصوف بصفات هى: العلم والقدرة. والحياة، ولابد من إطلاقها وتحقيقها. ثم أن هاتين الطائفتين تطابقتا على أنه عالم لاكالعالمين، وقادر لا كالقادرين، وسميع لاكالسامعين ومتكلم لا كالمتكلمين، ثم عادت القائلة بالصفات على أن له علما لاكالعلوم واتكأت على النفى فى جميع ذلك، وكانت الطائفتان فى ظاهر الرأى مثبتة نافية، معطية آخذة، الا أن يبين مايزيد على هذا..»

والمتأمل فى هذا السؤال الذى طرحه أبو حيان فى «الهوامل والشوامل» على صديقه مسكويه، يلاحظ أن التوحيدى يميل الى القول بأن نفى الصفات عند الطائفة الأولى يفضى فى خاتمة المطاف الى إثباتها، فى حين أن أثبات الصفات عند الطائفة الثانية يكاد يفضى فى النهاية الى نفيها، فنحن إذن بين شقى الرحى، لأننا إما أن نقول بنفى مثبت، وإما أن نقول بإثبات ناف» ويتابع التوحيدى:

«.. أنقول عنه أنه عالم بكل شئ، علة لكل شئ، محيط بكل شئ، ولكن أما

علمنا أن قولنا : علم، ويعلم، وعالم ، خبر عن ضرب من ضروب الانفعال، والبارى لا انفعال له بوجه البتة؟.. أم نقول عنه إنه الموجود بالفعل دائما من غير أن يشوبه شئ من القوة، لأنه هو سبب كل موجود بالقوة؟ ولكن ألسنا نلاحظ أنه لافاعل الا ويعتريه نوع من أنواع الانفعال في فعله؟ وإذن أفليس الأجدر بنا أن نعترف بأن مقولة «يفعل» لايصح معناها فى البارى تعالى البتة؟ أو بعبارة أخرى أليس من واجبنا أن نعترف – مع أبى سليمان المنطقى– بأن قولنا يفعل ولايفعل ، وفاعل وغير فاعل، إنما هى كلمات مطلقة على سبيل المجاز والعادة؟

وحتى لو سلمنا بنسبة ضرب من «الفعل» الى الله سبحانه ، فهل نقول إن فعل البارى تعالى هو من قبيل الاختيار، أم نقول أنه على سبيل الاضطرار، وإذا كان البارى لايفعل مايفعل ضرورة ولا اختيارا، فعلى أى نحو يكون فعله؟ فإنه إن كان كاستنارة الهواء من الشمس فهو ضرورى وإن كان كفعل أحدنا فهو إختيارى، وما خلا هذين النوعين من الفعل فغير معقول، وما لايعقل فغير مقبول»

وهو لايجد سببا مقنعا وقد نفينا عن الله كل مشابهة له بالبشر على أى وجه ووضع ومعنى ومثال واحتمال ووهم وظن ويقين.. الخ، خصوصا وقد أخبر عن نفسه سبحانة بقوله«.. لم يلد ولم يولد»..بما يعنى علوه علوا كبيرا عن هذه القسمة البشرية الى ذكر وأنثى.. لايجد التوحيدى سببا – برغم ذلك– لدأبنا على الإخبار عنه بصيغة التذكير، وإذا كنا قد آثرنا أن نخبر عن الله بالتذكير دون التأنيث.. فهل يكفى أن نقول ردا على ذلك وتبريرا له.. اننا قد ألفنا إعتبار الذكورة أشرف من الأنوثة... ولنقرأ نص عبارة التوحيدى:

«ولو قال لك رجل.. لما خبرت عن الله بالتذكير دون التأنيث؟.. لما كان عندك إلا أن تقول، هذا ما أقدر عليه، وليس عندى لما هو حقه فى الخبر عنه اسم يحضر، وأكثر ما أمكننى أننى لم أنعت به الأنثى ، وهذا لأن التذكير والتأنيث معنيان يوجدان فينا، وبهما أشبهنا سائر الحيوان، وهما منفيان عن الله تعالى من كل وجه وكل وهم». والتوحيدى فيما هو يسأل ويسأل ولايكف عن السؤال، يعرف فى معظم الأحيان أن ليس ثمة إجابات.. ومن هنا اتسمت فلسفته بهذه النزعة التساؤلية المتولدة عن الدهشة والمقترنة بالحيرة، والمتوحدة بالقلق، وبتلك الروح المتفتحة التى وصفها الفيلسوف الألمانى الكبير شوبنهور بقوله:

«أن الشخص الذى يملك عقلية فلسفية حقة، إنما هو ذلك الذى يتمتع بالقدرة على التعجب من الأحداث المألوفة، وأمور الحياة العادية، بحيث يتخذ موضوع دراسته من أكثر الأشياء ألفة وأشدها ابتذالا، وكلما قل حظ المرء

من الذكـــاء، بدا لـه الـوجـــود أقل غموضا وأدنى سرية، ومعنى هذا أن كل شئ إنما يبدو للرجل العادى أمرا طبيعيا يحمل فى ذاته تفسير أصله ونوعه وغايته» فالتوحيدى كان حريصا فى كثير من المواضع على تشكيك الناس فى صحة بعض الوقائع التى درجوا على اعتبارها عادية مألوفة، ومن هنا فإننا لانكاد نلتقى لدى أبى حيان بأى نزوع نحو التصديق السريع، أو بأى ميل نحو التسليم بالرأى مجرد تسليم، وإنما نجده دائما يتساءل عن أصل كل شئ وهويته وكيفيته وعلة وجوده.. ففى واحدة من مقابساته الصعبة وفى معرض نفيه لمشابهة الفاعل الأول فى أفعاله للأفعال الإنسانية.. أستعير شرح د. زكريا ابراهيم فى هذه النقطة:-

«.. ومعنى هذا أن الفاعل الأول لايفعل مايفعل بقصد أو روية أو اختيار أو غرض أو توجه أو عزيمة.. وإنما هو يفعل مايفعل بلا تقدمة ولا علة ولا روية ولاضرورة ولاقصد ولاتدبر!... وإذا كانت عقولنا تأبى إلا أن تنسب الى الله أمثال هذه الصفات، فما ذلك إلا لأننا نريد أن نعير الذات الإلهية أشرف قوانا، وكأننا نخشى أن لايكون الله على صورتنا ومثالنا، وأما إذا عرفنا أننا احتجنا للقصد والروية والغرض والإرادة، نظرا لما فى قدرتنا من نقص أمكننا أن نفهم كيف أن الذات الإلهية فى غنى عن تلك القوى التى نعيرها لها إعارة» وأظن أن الأمثلة التساؤلية فى كتب التوحيدى حول الذات الإلهية، والقضايا اللاهوتيه.. أكثر من أن تعد:

فهو يتساءل- مثلا- عن الدليل على وجود الملائكة!

ويتعجب من أمر أهل الجنة فى سياق آخر قائلا:

«.. ماأعجب أمر أهل الجنة، قيل وكيف، قال لأنهم يبقون أبدا هناك لاعمل لهم الا الأكل والشرب والنكاح، أما تضيق صدورهم أما يكلون، أما يربؤن بأنفسهم عن هذه الحال الخسيسة التى هى مشاكلة لحال البهيمة ، أما يأنفون ، أما يضجرون»؟

ثم يتساءل عن «**المعاد وهل هو حق ،أو تواطؤ من الاقدمين**»؟ أو حينما يطرح على مسكويه فى (**الهوامل والشوامل**) سؤالا يقول فيه: «.. ماالذى حرك الزنديق والدهرى على الخير ، وإيثار الجميل ، وأداء الأمانة، ومواصلة البر، ورحمة المبتلى، ومعونة الصريخ، ومغوثة الملتجئ إليه، والشاكى بين يديه.. هذا وهو لايرجو ثوابا، ولاينتظر مآبا، ولايخاف حسابا، **أترى الباعث على هذه الأخلاق الشريفة، والخصال المحمودة، رغبته فى الشكر، وتبرؤه من القرف، وخوفه من السيف؟ ولكنه قد يفعل هذه فى أوقات لايظن به التوقى ، ولا اجتلاب الشكر، وماذاك الا لخفية فى النفس، وسر مع العقل، فهل فى هذه الأمور مايشير الى توحيد الله تبارك**

وتعالى؟»

والتوحيدى هنا يثير سؤالا أساسيا هاما، فهل نحن نبادر الى الخير، ونتوقى الشر، لأن ذلك فى جبلتنا وطبعنا وطبيعتنا الإنسانية.. أم أننا نفعل مانفعله من الخير، ونحذر مانحذره من الشر بسبب من عقيدتنا الدينية طمعا فى الجنة/ الثواب، وخوفا من النار/ العقاب.. وما الرأى فى الزنديق والملحد اللذين لااعتقاد لهما فى جنة ولانار، والايمان لديهما بثواب وعقاب، ويسارعان الى الخير .. أو الشر؟

الى آخر القضايا المماثلة والتى ملأت كتبه جميعا..

ولحساسية هذا النوع من القضايا الفلسفية واللاهوتية الذى تعرض له التوحيدى بمنتهى الجرأة والحرية..فقد عنى عناية بالغة بالتفريق الدقيق بين إيمان العامة وإيمان الخاصة.. أو بين ماأسماه **«توحيد الجمهور بالتقليد وتوحيد الخاصة بالتحقيق»**.

والظاهر ان التوحيدى كان بصيرا بخطورة أمثال هذه التساؤلات، فإننا نراه يعقب على المقابسة التى دارت حول سبب عدم صفاء التوحيد فى الشريعة من شوائب الظنون بقوله.

«..وكان ذيل الكلام أطول من هذا فشمرته خوفا من جناية اللسان فى الحكاية، ونزوة القلم فى الكتابة، وإيثارا للحيطة فيما يجب على الانسان إذا نشر حديثا وروى خبرا، وأثار دفينا، وأوضح مكنونا، خاصة إذا كان ذلك فى شئ غامض، ومعنى عويص، ولفظ مشترك، وغرض متوزع، ينبو عنه كل قول فان، ويتجافى عنه كل نازع وان أغرق..»

وواضح فى هذا النص أن أبا حيان قد أمسك عن الاسترسال فى شرح مذهبه مخافة أن يرميه بعض الناس بالكفر والزندقة، جريا على عادتهم فى تكفير معظم القائلين بالتعطيل.

ولعل الأصل فى مثل هذه الاتهامات أن التوحيدى لم يكن ينسب الى الايمان الدينى نفس الدلالة التى كان ينسبها إليه غيره من عامه الناس، ومن الواضح أن أبا حيان لم يقتصر على ترديد أراء أهل السنة فى التوحيد والتنزيه والصفات الإلهية، فكان من الطبيعى أن يتهموه بسقم دينه، خصوصا وقد كثرت فتن الحنابلة فى ذلك العصر واستغلوا الدين لتحقيق مآربهم وكانوا يتربصون بغيرهم الدوائر، ويقعدون لهم كل مرصد.. ولأن التوحيدى الذى عرف الفلسفة بأنها الدهشة من كل مايراه الناس مألوفا ومعهودا وعاديا..كان نظره العقلانى الحر هذا، أو هذا التمرد والمروق-كما رآه البعض-سببا فى انصراف الناس عنه واتهامهم له، فساد الزعم بانه أحد زنادقة الإسلام الثلاثة- بل لقد قيل أنه أشدهم خطرا على الإسلام **«لأنه مجمج ولم يصرح»**!

وإن عقب على ذلك الباحث العلامة محمد كرد على بقوله:

«أما إتهام بعض الأردياء الأغبياء لشيخنا التوحيدى بالزندقة، فهى

تهمة الصقت باكثر من ظهر التجدد فى أفكارهم وآرائهم، وماخلا قرن من قرون الإسلام من كثيرين إتهموا بما هم منه أبرياء»!

ومأشبه الليلة بالبارحة!

ويعنينى قبل أن أنهى هذا الجزء من الدراسة أن أقف قليلا مع «الاشارات الإلهية» للتوحيدى، تلك التى اعتبرت وعوملت باستمرار على أنها مناجيات صوفية للذات العلية (الله).. بينما اعتبرها **د. عبد الرحمن بدوى**- ونوافقه فى ذلك- بمثابة حوارية بين أبعاد مختلفة ومستويات متعددة فى الذات الإنسانية الواحدة.. يقول بدوى:

«.. وأغلب الظن أن هذا المخاطب الذى يتجه إليه ماهو إلا نفسه، إذ كثيرا مايتحدث عن «بينك وبينك» و«بينى وبينى» ومعنى هذا أنه يقول بازدواج فى نفسه، ومن هذا قد نستطيع أن نستخلص أن هذا العلو (TRANSCENDANCE) الذى يتجه إليه فى هذه المناجيات أو الصلوات ماهو إلا نفسه، وبذلك نظل فى داخل ملكوت الإنسان شأن كل فلسفة وجودية حقيقية، فلا يجب أن ننخدع كثيرا بتكراره كلمة «إلهى» التى يستهل بها عادة فقرات هذه المناجيات، فقد تكون مجرد العادة اللغوية هى التى تحمله على استخدامها».

ولو لم تكن كفة هذا الاحتمال هى الراجحة، لكان علينا أن نعترف فورا بأن بعض هذه المناجيات الإلهية- وهى ليست بالقليلة- هى من أجرأ وأغرب الأدعية والمناجيات التى خاطب بها عبد ربه على مدى تاريخ الإسلام كله.. ولنتأمل معا:

«..إلهنا إن ذكرناك أنسيتنا، وإن أشرنا إليك أبعدتنا، وإن اعترفنا بك حيرتنا، وإن جحدناك أحرقتنا، وإن توجهنا اليك أتعبتنا وإن ولينا عنك دعوتنا، وإن تركناك أزعجتنا، وإن توكلنا عليك أكلفتنا، وإن فكرنا فيك أضللتنا، وإن انتسبنا اليك نفيتنا وإن أطعناك ابتليتنا، وإن عصيناك عذبتنا، وإن انقبضنا عنك بسطتنا، وإن انبسطنا معك طردتنا، فالسوانح فيك لاتملك والغايات منك لاتدرك والحنين اليك لايسكن والسلو عنك لايمكن، فارحمنا فى بلوانا بك، واعطف علينا فى صبرنا معك، والطف بنا لانقطاعنا اليك، وعاملنا بالكرم الذى أمرتنا باستعمالة بين خلقك، واصرف عنا كل صارف عن بابك، وأجل نواظرنا فيما برز بقدرتك، وخواطرنا فيما بطن من حكمتك، وإذا دعوناك فاجبنا وإذا دعونا إليك فامنا، وإذا استجرناك فاجرنا، وإذا أعطيتنا فهنئنا، وإذا حرمتنا فصبرنا، وإذا أذنت لنا فأوصلنا، وإذا أطمعتنا فصلنا، وإذا كددتنا فأرحنا..»

أو حينما يقول فى إشارة إلهية أخرى:

«.. اللهم إليك أشكو مانزل بى

منك، وإياك أسأل أن تعطف على برحمتك فقد وحقك شددت الوثاق، وضيقت الخناق، وأقمت الحرب بيني وبينك (!)..فبحقك وبعزتك إلا أرخيت وتفضلت، وأحسنت وتفضلت!.. فقد كدنا نحكى عنك مايبعدنا منك...»

ولعل مايؤكد تحليلنا الانف فى أن التوحيدى إنما يخاطب ذاته بذاته، ويناجى نفسه وبنفسه .. أنه يقول فى هذه الإشارة الأخيرة نفسها (رسالة: يو) وبوضوح كامل:

«.. وكن لنفسك بنفسك، تجد أنسك فى أنسك، وإياك و(لو) فإنها مزلقة، وإياك و(لعل) فإنها مغلقة، وإياك والتمنى فإنه مقلقة وإياك والهوى فإنه معلقة، وإياك والتهمة فإنها مفرقة، وعليك بالفكر الصحيح، والرأى الصريح، والصاحب النصيح، فإنك بهذا وأشباهه تنعم سرا وجهرا، وتملك بطنا وظهرا..»

والملاحظ أن التوحيدى لايرى فكاكا للإنسان من مأزقة (أو مآزقة) الا بنفسه..فهى المرجع..وهى الأساس.. ولذلك لم يحل الى شئ خارجها، فمن أول «كن لنفسك بنفسك، وحتى (إياك) ثم (عليك)..كلها صيغ خطاب تحذيرى للذات، إذا استجابت له نعمت سرا وجهرا، وملكت أمرها بطنا وظهرا.

٧

وثمة نقطة أخرى أحب أن ألمسها لمسا سريعا فى هذا الدرس الشامل و(المعاصر)، جدا، الذى تقدمه لنا تجربة التوحيدى برمتها..وهى **إيمانه بنسبية الحقيقة لنسبية المعرفة الإنسانية**، وبالتالى إيمانه بما يترتب على ذلك بالضرورة من حق الخلاف المشروع بين البشر..وحتمية صيغة «الحوار» بينهم.. ولم يقتصر إيمان التوحيدى «بالحوار»–كقيمة إنسانية وسلوك حضارى وممارسة واجبة– على قناعته النظرية بذلك فحسب..بل إن هذه القيمة تجسدت كمنحى وأسلوب ومعمار فى بنية نصه نفسها..فهذا المفكر يكاد ينفرد فى تراثنا الفكرى بانتهاجه فى تأليفه ومصنفاته وصوغه لأفكاره لمنهج (الحوارية) أو الحوار بين المفكرين والأفكار فقد أدار كتابه (الهوامل والشوامل) كله على هيئة حوار (سؤال/ جواب) بينه وبين معاصره المفكر الاجتماعى مسكويه كما عرض ووسع هذا الحوار ليكون جدلا فلسفيا عميقا بين تيارات ومذاهب ورؤى وأفكار مجموعة مفكرى عصره فى العلوم والطب والفلك والحكمة والمعارف المختلفة فى كتابه (المقابسات).وحتى كتابه الأساسى (الامتاع والمؤانسة) لم يكن أكثر من حوارات دارت على عدد من الليالى بينه وبين الوزير أبى عبد الله العارض بن سعدان.

وهذه الخصيصة تبدو أساسية حتى فى كتبه التى تبدو لوهلة مونولوجا (أحاديا) بينه وبين الله.. كما نجد فى كتابه (الاشارات الإلهية)- مثلا- بينما لاتعدو هذه المناجيات فى جوهرها أن تكون ديالوجا يجرى على مستويات متقلبة، وأدوار لاعجة بينه وبين ذاته المتكثرة ونفسه المتعددة، كما أشرنا من قبل. المهم أن قيمة (الحوار) هى قيمة أساسية فى فكر التوحيدى، ليس على مستوى القناعة الفكرية فقط، وإنما فى البنية العميقة القارة فى منطق نسج أعماله، وعمارة مؤلفاته، وبناء كتبه.. وهو فى هذا كله متسق أيما اتساق مع طبيعة (الروح التساؤلية) فى صلب تركيبه الذهنى الرافض للتمترس خلف قناعات بعينها مهما بدا من وجاهتها الشكلية، والكاره للتمذهب مهما بدا من متانة منطقة وإغراء حججه.

ولذلك نراه يثمن مقولة على بن أبى طالب: «**أن الحق لوجاء محضا، لما اختلف فيه ذو حجا، وأن الباطل لوجاء محضا لما اختلف فيه ذو حجا، ولكن أخذ ضغث من هذا، وضغث من هذا**».

ويعلق التوحيدى على نص أبى طالب بقوله:

«**وهذا كلام شريف يحوى معانى سمحه فى العقل**»..

وهو فى هذا السياق نفسه يورد لنا فى واحدة من مقابساته مقالة أفلاطون التى يقول فيها: «**أن الحق لم يصبه الناس فى كل وجوهه، ولا أخطأوه فى كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة**».

ويعقب التوحيدى:

«**الحق ليس مختلفا فى نفسه، بل الناظرون اليه إقتسموا الجهات فقابل كل منهم من جهة ماقابلة**، وأبان عنه تارة بالإشارة اليه وتارة بالعبارة عنه، وظن الظان أن ذلك إختلاف صدر عن الحق، وإنما هو إختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق».

وكما يشير -بحق- د. زكريا ابراهيم:

«وكأننا بالتوحيدى يريد أن يقول لنا: أن كل نظرة فلسفية لاتخرج عن كونها وجهة نظر جزئية تتسم بطابع خاص، فلابد من ربطها بماعداها من وجهات النظر الأخرى، حتى يتكون من ارتباطها جميعا مايشبه (**الحقيقة**) ..ومادمنا جميعا بشرا جزئيين متناهين، فلن تكون هناك بالنسبة إلينا «حقيقة مطلقة»، بل ستظل حقيقتنا دائما أبدا جزئية، نسبية، متناهية، على صورتنا ومثالنا، وسيظل الفيلسوف مجرد «شاهد» ينطق بلسان تجربة بشرية قاصرة محدودة».

وأظن أن هذه الخصائص التوحيدية.. الجانحة للتساؤل، المؤمنة بالعقل، المنتهجة للحوار، المقتنعة بنسبية المعرفة.. كان لابد أن تقوده الى نوع من (التسامح المذهبى) مع الاخرين.. فمادامت الحقيقة ليست وقفا على اتجاه،

ولا مقصورة على مذهب، ولا خالصة مخلصة لوجهة نظر بعينها.. وبما أن: «**النفوس تتقادح، والعقول تتلاقح، والألسنة تتفاتح**» إذن.. فلابد- باستمرار- من تبادل الآراء، وتقارع الحجج، وتلاقح الأفكار خصوصا وأن التباين بين الناس، والاختلاف بين البشر.. حقيقة واقعة، وحال قائمة.. يقول التوحيدي:

«**..لما كانت المذاهب نتائج الآراء، والآراء ثمرات العقول، والعقول منائح الله للعباد، وهذه النتائج مختلفة بالصفاء والكدر، وبالكمال والنقص، وبالقلة والكثرة، وبالخفاء والوضوح، وجب أن يجرى الأمر فيها على مناهج الأديان فى الاختلاف والافتراق..**»

فقد آمن التوحيدى دائما أن الاختلاف مظهر من مظاهر خصوبة الفكر البشرى.. «..فإن كل أحد ينتحل ماشاكل مزاجه، ونبض عليه عرقه، ونزع اليه شوطه وعجن به طينه، وجرى بعد ذلك على دأبه وديدنه». وبرغم ذلك فقد تفهم التوحيدى (تعصب) و(تحزب) المفكرين والكتاب لآرائهم وأفكارهم، ومايمكن أن يقوم بينهم من خصومة لهذا السبب.. بل ولم يحترم أو يشجع أبدا تنازل الكاتب أو المفكر عن إيمانه العقلى وعقيدته الفكرية لحساب تصالحه مع الواقع أو السلطة أو الناس، ودعا باستمرار الى تمسك الفيلسوف بجوهر حقيقته الخاصة، وقناعاته الذاتية كما انكشفت له عبر رحلة بحثه وخلال معاناته لتجاربه الروحية والعقلية.. بل دعاه الى الزود عن هذه القناعة، حتى وإن كان هو الوحيد المقتنع بها طالما أنها تملأ عليه أقطاره.. وقال فى هذا السياق قولته الشهيرة:

«**.. الحق لايصير حقا بكثرة معتقديه.. ولايستحيل باطلا بقلة منتحليه .. وكذلك الباطل..**»

ولذلك فهو يحث المفكر أو الفيلسوف على التمسك برأيه الذى ظهر له صوابه حتى لوعلت من حوله صيحات الإنكار والاستنكار.. طالما قد بدأ أولا بإعمال عقله فى دراسة موضوعه دون الاقتصار على ترديد ماقاله الغير ودون الاكتفاء بمجاراة العامة من الناس فيما تؤمن به من معتقدات.

وكما احترم التوحيدى (حقه) التام والكامل فى (الاختلاف) بأفكاره ومعتقداته ونظراته وآرائه عن الآخرين، احترم فى نفس الوقت حق الآخرين فى التفكير أولا.. وفى الاختلاف معه ثانيا.. دون أن يفرض آراءه عليهم أو يفرضوا آراءهم عليه.

ومن ثم كان من الطبيعى- مع كل هذه المقدمات التكوينية القناعات البنيوية- أن تكون قيمة (الحوار) قيمة مركزية فى تأليفه- وجوهرية فى تفكيره حتى أنه ربط عملية التفلسف- أصلا- بفعالية الحوار. ومن ثم - أخيرا- نذر حياته الفكرية بأكملها لإقامة نوع من (المواجهة الفكرية) والحوار العقلانى

بين الاتجاهات المختلفة في واقعه السياسي/الاجتماعي/الفكري/الأدبي.. الخ.



وأخيرا...

..هذا هو ..أبو حيان التوحيدي..

رجل فذ من رجالات حضارتنا العربية الإسلامية، نشأ نشأة متواضعة جدا، حتى أنه أنكرها دائما، ولم يشر إليها إشارة من أي نوع، لانعرف شيئا عن أمه وأبيه وأخوته وأخواته، وأحاط هو هذه المنطقة من حياته بأستار غلاظ وحواجز صفاق من التحاشي والكتمان .. عاش حياته فقيرا بائسا معدما حتى أنه اضطر في كثير من الأحيان لأكل حشائش الأرض في الصحراء.. ولكنه كان أيضا نموذجا للعصامي الذي بنى نفسه بنفسه، (وبنى) هذه عائدة على بنائه لعقله وفكره وأدبه وثقافته.. طلب العلم في كل مكان، ونهل منه بفهم وحب وتجرد واحتشاد.. تفرغ لحياته العقلية، ونذر نفسه الكاملة لذلك، حتى أنه كان- كما قال أستاذنا أحمد أمين «... مكبوت الغريزة الجنسية، وذلك بحكم فقره وتقشفه الجبري! فلم نسمع مثلا في تاريخ حياته: أنه تزوج أو رزق أولادا، ولو كان لتحدث عنهم كثيرا، لأن سره دائما مكشوف، ثم كان فقره الفظيع يحول بينه وبين التسري كما كان حال الأغنياء في زمنه..»!

وحينما استوت له ثقافته، واستوى لها، تطلع تطلعا مشروعا الى مايستحقه من مكان، وماتؤهله له ثقافته الموسوعية من مكانة.. وكان من الطبيعي فيما هو يسعى الى المكان والمكانة، أن يكون شديد الاعتزاز بنفسه، وكبير الثقة بقدراته، وكان هذا بالتحديد هو ماأوغر صدور معاصريه الكبار عليه، ودفعهم الى إساءة معاملته، خصوصا - وربما من سوء حظه- أن معظم هؤلاء الكبار/ الوزراء في عصره، كانوا من الأدباء والشعراء والمتأدبين وأصحاب الأقلام.. كالصاحب بن عباد وابن العميد ..فساماه صنوف العذاب، وشاقاه في حياته وعيشه، واحتمل منهما ماااحتمل، ولكنه في نهاية الأمر.. كان يهرب دائما يائسا بائسا، شاكيا باكيا.. من فداحة المفارقة المؤسية بين عظم موهبته وإمكانياته التي كانت تؤهله لتبوأ أعظم المراتب، وبين سوء حظه ونكد طالعه باستمرار!.

وقد ألقت به هذه المفارقة الدائمة في حياته في هوة من الحزن والكآبة وحب العزلة والوحشة.. خصوصا أن العصر كله- برغم ازدهاره الفكري والعقلي- كان عصر انحطاط سياسي واقتصادي.. عصر انقسام الدولة العربية الإسلامية الشامخة الى دويلات متناحرة (!) .. واستيلاء الأعاجم والأتراك على الأمر (!).. والإبهاظ البشع للناس بالضرائب والمكوس .. حتى أكل الناس من أكوام القمامة، وفتشوا في الجيف وروث

البهائم بحثا عن مايسد الرمق(!)..(..وشوت إمرأة ولدها لتأكله، وكان **شي الأطفال لأكلهم تقليدا متبعا في هذا العصر..)(!!)**

وانقسم المجتمع بالتالي قسمة ظالمة وحادة الى طبقة أرستقراطية بيدها الأمر والنهي والثروة وتضم الحكام والأشراف وكبار التجار وقادة الجيش والعسس (!) وطبقة متوسطة، هي بمثابة الاحتياطي لهذا الصف الأول.. والآكله على مائدته.. والخادمة له.. والمنتفعة من مداهنته ونفاقه.. واللاعقة لبقاياه من امتصاص دماء الناس (!). ثم عامة الشعب، وهم الطبقة الفقيرة المعدمة المتربة التي لاتكاد تجد قوت يومها ولاتحصل عليه الا بشق الأنفس (!!).

وكان من الطبيعي أن تنتشر المفاسد، ويسود التزلف ويسيطر النفاق ويزدهر الملق، وتنتعش الرشوة.. وكلها- في العادة- الوسائل التي يلجأ اليها- برغمه - من لايملك شيئا.. ليخطب رحمة وعطايا وهبات ومنح من يملك كل شئ(!!).

فـفسد الحكم، واستشرت المظالم، وكثرت الفتن، وضاع الأمن، وعمت الفوضى، وطفح البلاء، وزاد الغلاء، وثقل العناء، وديست الكرامة، وبيع الشرف، ورخصت القيم وهانت الأخلاق، وامتلأت شوارع بغداد بالشطار والعيارين ينهبون ويغصبون ويسلبون ويسرقون ويعتدون على الأموال والأعراض في وضح النهار، وتغولت الأوبئة والأمراض.. (!!!).

واعتصم التوحيدي بركنه حينا، وأحيانا يشرع في السفر بين أنحاء المملكة المتهالكة والإمبراطورية المنهارة... «..سعيا وراء حظه المنكود، وعيشه المفقود، وجده المحدود، وأمله الموؤد..» .. من بغداد، الى سمرقند، الى سرمن رأى فالرى وجرجان، وجنديسابور، فشيراز، واسمعه يصف حاله:

«**..لقد أمسيت غريب الحال، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنسا بالوحشة، قانعا بالوحدة، معتادا للصمت، ملازما للحيرة محتملا للأذى، يائسا من جميع ماترى، متوقعا لما لابد من حلوله، فشمس العمر على شفا، وماء الحياة الى نضوب، ونجم العيش الى أفول، وظل التلبث الى قلوص..»**

أو حينما يقول في سياق آخر:

«لقد غدا شبابي هرما من الفقر، والقبر عندي خير من الفقر». وأظن أن هذا العقل المتفلسف المتأدب المثقف هذه الثقافة الجبارة التي استوعبت عصره، لم يلق أبدا مايستحقه من تقدير نتيجة لمواقفه الناقده واختياراته- لأنه كان (وظل) ممن يتعقلون الحياة بوسائل تختلف تمام الاختلاف عن غيرهم- وجوهر هذا الموقف العقلاني (التوحيدي) أن للحياة رسالة يجب أن تؤدي على الوجه الأكمل، وليس من الضروري بعد ذلك أن تكون الرسالة دينية، هذا الفهم

الذى حسبه مؤرخو التوحيدى دليلا على عدم ورعه وقلة دينه... ولعل جوهر المسألة ببساطة أن مايمثله التوحيدى من فكر (ناقد) متوقد صريح لم يكن مقبولا فى عصر ألف التودد والزيف والملق وانتهاز الفرص.

ومع انصرام العمر، واعتلال الصحة، وتزايد الإهمال، أصبح مزاجه أميل الى السوداوية والتشاؤم وغلب عليه الحزن والانقباض، ووقف طويلا أمام فكرة اللاجدوى والعبث واللامعنى الضاربة فى جوهر بذرة الحياة نفسها.

وأنا لا أميل - مع عدد كبير من الباحثين - الى الاعتقاد بأن التوحيدى أصلا كان معتل الطبع، منحرف المزاج، متناقض الطبيعة، مأزوما نفسيا، متمزقا جوانيا.. الخ.. للأسباب التى حددوها.. بالظلم الواقع عليه كفيلسوف، والحرمان من الاعتراف الواسع به - وعلى أعلى المستويات - كأديب ومفكر مرموق.. الخ وأنا لا أنكر أهمية هذه الجوانب طبعا، ولكن مأزق التوحيدى - فى ظنى - **هو المأزق الجوهرى/ البنيوى الذى يصيب كل مفكر حق، ومتأمل أصيل، وأديب مطبوع، وكاتب موهوب.. هذا المأزق التراجيدى الذى يقف أمام الأسئلة التى لاجواب لها، وأمام المعميات الماثلة الصافعة - وخصوصا أمام الموت - كحقيقة كبرى صادمة ورهيبة ومستترة وقادمة لامهرب منها فى نفس الوقت!**

..ولعل وقفة من هذه الوقفات - مع الإهمال البشع من الناس - كانت وراء إحراقه لكتبه (فالكل باطل وقبض الريح)..«والموت **يمضى على العقل والعاقل والمعقول..فما معنى أن يبقى المعقول «كتبه» بعد فناء العاقل..»!** ومع أن التوحيدى شكا من تناقض الذات البشرية، ومن قسوة الحياة الإنسانية إلا أنه شكا أيضا من سرعة انقضاء الزمن، والموت الذى ينتظرنا جميعا فى نهاية المطاف!.. فلم تكن شكاته - إذن - مجرد شكاة فردية شخصية (مع وجود كل الأسباب لذلك).. وانما شكاة فلسفية.. وجودية.. شكاة الإنسان من حيث هو إنسان بإزاء القهر والجبر الواقع عليه ولا يد له فيه ولا اختيار!.

وأصعب من هذا الوضع المأساوى الذى لانريد تبسيطه فى كلمة واحدة هى (التشاؤم) - لأنه أعمق من ذلك، وأبعد غورا، وأعقد تركيبا (وهو وضعنا جميعا نعانية بدرجة أو بأخرى إن شئت الحق) - شعوره الحاد بما فى ذاته من تناقض، ومافى وجوده الباطن من تصدع.. الاشتياق الى الوحدة، والنزوع نحو التكامل، مع شخصية فى صميمها متكثرة متعددة متناقضة طول الوقت... ممزقة! حرصه على بلوغ مختلف القمم العلمية والخلقية والمادية والاجتماعية .. الخ، وقصوره عن ذلك لأسباب تخصه - أو تخص ظروف لحظته التاريخية - وانقسامه بين البعدين: عقله

وإرادته .. علمه وعمله.. رغباته وامكانياته.. واحساسه العميق بوجود هوة غير معبورة دائما بين هذه الثنائيات كلها!.

انظر اليه مخاطبا نفسه بقسوة فى واحدة من إشاراته الإلهية.

« .. إن مكلمك لشر منك كثيرا، وأقدم منك فى الضلال بعيدا، ومما ينطق بما تسمع الا ليكون ذاك حجة عليه وبالا بين يديه، ولولا أن ذاك كذلك، لكان له فى استماعه من نفسه شاغلا عن استماعه لغيره، وهى محنة كما ترى وبلاء كما تسمع.. فهلم فاندبه، لأنه إن كان حيا فى الظاهر، فأنه ميت فى الباطن وعدد مخازيه فانها بادية ، وقل فيه، فان فيه متسعا للمقال.. »

هنا إحساس قوى قار وباطنى بالقصور الإنسانى ، والعجز البشرى ، والوعى بالمحدودية الذى يلقى به- فى لحظات- فى لجة من اليأس الغامر، والسواد التام- ولكن ألا نشابهه جميعا فى كل هذا ، خصوصا من ابتلى منا بالنظر، وأصابته جرثومة التفكر، وأصيب بعدوى التأمل والتفلسف- وفى عراك نفسه مع نفسه فى إشارة أخرى يقول:

« .. ظاهرك أعبث من باطنك، وباطنك أخبث من ظاهرك، واشارتك أنكد من عبارتك ، وعبارتك أفسد من إشارتك، وكلك مستغيث من بعضك، وبعضك هارب من كلك، وليلك يضج من نهارك، ونهارك يبرأ الى الله من ليلك..»

هنا شعور كونى بالخطيئة، وإحساس وجودى بالإثم، ليس مجرد شكاية شخص من الزمان الإنسانى والمكان الغيانى.. وإنما هى صرخة حرى تتجاوز الزمكان، وتخترق (العيان)..

شخصية التوحيدى- فى صميمها - شخصية قلقة، تحيا على الصراع والتوتر والتمزق الداخلى (ليس لأنها شخصية مريضة نفسيا كما ذهب البعض) وانما لأن هذه المستويات المتضاربة المتعاركة فى النفس الحساسة.. هى لحمة الوعى بالوجود.. وسداة المعرفة به..

ولهذا، فعندما انتابع أثار هذا الازدواج بين لغته وفكره، نستطيع أن نفسر مسألة الغموض (أحيانا) بين الأفكار والألفاظ، فأبو حيان حين يكثر فى أسلوبه من ألفاظ الازدواج والمقابلة إنما يكشف عن شخصية تحيا على التناقض والمفارقة paradoxe وتحاول أن تجمع بين الأقطار المتعارضة. وان الغموض- الذى نلاحظه أحيانا- لهو علامة على تفاعل كل هذه الموارد المختلفة لعناصر العبقرية عند أبى حيان.

وقد ظلت شخصيته تتأرجح وتتذبذب دون أن تنجح- نهائيا- فى القضاء على هذه الطبيعة المأساوية، أو فى حل تناقضاتها التراجيدية، وظل هذا الازدواج الدرامى يحكم حركته ومقولاته، وكان هذا واضحا جدا فى أسلوبه ومعظم كتبه، ولكنه لم يكن

مـجـرد حليـة لفظيـة أو وشى أدبى.. بل كان لازمة عقلية.. أو خاصية ذهنية..

وكما يشير د. زكريا إبراهيم:

«.. ومن هنا فإن أبا حيان لم يستطع أن يكون (مع) الدنيا حتى النهاية.. ولم يستطع أن يكون (ضدها) حتى النهاية، كما أنه لم يستطع أن يكون (مع) الآخرة حتى النهاية، ولم يستطع أن يكون (ضدها) حتى النهاية.. بل ظل يعمل تارة لهذه الدار، وتارة لتلك الدار، متناسيا ماقاله المسيح (عليه السلام) من أن: «الدنيا والآخرة كالمشرق والمغرب».. ولاأدرى لماذا اعتبر المحللون والمفسرون لحياة التوحيدى، هذا الجانب فى حياته (وهو عجزه عن التصالح مع نفسه، والوصول إلى السكينة مع عالمه) نقصا جوهريا فى تربيته. وعيبا خطيرا فى شخصيته.. يتناقض مع جوهر فعالياته كمثقف ومفكر!!.. مع أننى أرى أن العكس هو الصحيح على طول الخط (عن تجربة شخصية ومعاناة خاصة) بمعنى أن مثل هذا (التصالح) ومثل هذه (السكينة) حالة (بلهاء) من المستحيل أن يصل اليها المفكر الحق والفيلسوف المكابد للنظر، لأنه بماهو (مفكر) وبما هو (فيلسوف) يمتلك وعيا حادا -ورهيبا- بنقص الكون وفساده، وقصور الإنسان وعجزه، وضخامة السؤال ومحدودية الإجابة، وعجز العقل عن فهم معنى الوجود، وقصور النفس عن احتمال عذاب الحياة.. والوعى بالحد الأدنى من كل هذا... لايجعل ثمة مكانا (لسكينة) ولا (تصالح) ولاهدوء مع النفس. ولاسلام مع العالم!!..

كماأن هذا (القلق الوجودى) كماأسماه د. بدوى هو- من ناحية أخرى- الوقود الدافع للإبداع، والمنتج للفكر، والباعث على الخلق والابتكار!.. واذن.. فأصل الداء عند أبى حيان وشكاتيه لم تنبعث عن مجرد ضيق بالفقر والحرمان وسوء ظن بالأصدقاء والخلان، وانما هى قد نبعت عن روح متمردة انكشف لها مافى الحياة من عبث وبطلان.

ولذلك لم يكن من المستغرب أن نجد فى مواضع متفرقة من كتب التوحيدى إهتماما بالغا بمشكلة الموت.

وهو فى (رسالة الحياة) يورد لأبى بكر محمد بن زكريا الرازى شعرا فى هذا المعنى يقول فيه:

لعمرى لاأدرى وقد أذن البلى
بعاجل ترحال إلى أين ترحالى؟
وأين مكان النفس بعد خروجها
من الهيكل المنحل والجسد البالى؟

وينسب فى موضع آخر لأستاذه أبى سليمان أنه أنشد يوما لأحد الشعراء.

إنما العيش فى بهيمية اللذة
لامايقوله الفلسفى
حكم كأس المنون أن يتساوى
فى حساها الغبى والألمعى
ويصير الغبى تحت ثرى الأرض
كما صار تحتها اللوذعى
فسل الأرض عنهما أن أزال
الشك والشبهة السؤال الخفى

وهو يقول فى مقابسة له هذا الرأى الجرئ:

« ..أنى أجد النظر فى حال النفس بعد الموت مبنيا على الظن والتوهم وذلك لأن الانسان كما يستحيل منه أن يعلم حاله قبل كونه ووجوده فكذلك يستحيل منه أن يعلم حاله بعد كونه.. »

والتوحيدى وعى دائما (مشكلة الشر) كما وعى (مشكلة الموت) وكان أميل الى اعتبار (الشر)، عنصرا أصليا من عناصر حياتنا البشرية الفانية، وقد أرقته هذه المشكلة حتى أنه تساءل فى حواراته مع مسكويه عن الحكمة فى **(الآم الأطفال ومن لاعقل له من الحيوان)!**

وكان دائم الشك والسؤال فى أصل وماهية وأسباب الشر فى الكون والوجود!.. بل كان دائم الشك بشكل عام، حتى أنه تساءل ذات مرة حول آليات الشك واليقين نفسيهما بقوله:

« .. **لم صار اليقين إذا حدث وطرأ لايثبت ولايستقر، والشك إذا عرض أرسى وأربض؟..**

وكان أميل الى إحالة امتعاضاته واعتراضاته الكونية، وغضبة الإنسانى الطبيعى على مايرى حوله من فوضى واضطراب وشرور ونقائص..الى الطبيعة لأنه يلمسها مباشرة أولا.. ويدرك بوضوح حجم فعالياتها بالسلب والإيجاب ثانيا..وغير مضطر فى حضورها الى الاحالة لشئ خارجها، أو لميتافيزيقيا تعلوها ثالثا.. ولانها كانت قادرة على احتمال فورات غضبه وثورات نقمته بدون أن يترتب على ذلك أية نتائج مؤذية له رابعا!!..

أنظر اليه يخاطبها ساخطا بقوله:

« ..أيتها الطبيعة، ماالذى أقول لك، وبأى شئ أؤاخذك، وكيف أوجه العتب عليك؟ فانك قد جمعت أمورا منكرة، وأحوالا عسرة،لايفى نظامك فيها بانتثارك عليها،ولك بوادر ضارة، وغوائل خفية،تبدو منك،وتغور فيك، وترجع إليك، حتى إذا قلنا فى بعضها: انك حكيمة قلنا فى بعضها: انك سفيهة، فالبله منك مخلوط باليقظة، والاستقامة فيك عائدة بالاعوجاج،وفيك فظائع ونزائع، وقوارع وبدائع، لأن حركاتك تسن مرة استنانا تعشقين عليه، وتحبين من أجله، وتزيغ أخرى زيغا تمقتين عليه، وتبغضين بسببه، وربما كانت حركتك نقضا للبناء المحكم، والصورة الرائعة، والنظام البهى، وربما كانت بناء للمنتقض وتجديدا للبالى، وإصلاحا للفاسد، حتى كأنك عابثة بلاقصد، عائثة على عمد.. الخ»!!..

وكانت النهاية بعد كل هذه الرحلة الصعبة التى امتدت حتى تجاوزت المائة من السنين ..فى جنوح الروح الى التصوف ..ولكنه نوع من التصوف المتميز الخاص جدا بالتوحيدى . تصوف ملئ بالأسئلة والتقلبات والدهشة والاعتراض والإذعان والذلة والمروق والرضا والشك واليقين والسلام والحرب..تصوف خاص جدا ..ليس تسليما محضا خانعا خاشعا مستبطنا

متبتلا مقرا بعجزه الكامل.. مجتنبا لعقاب وطامعا فى ثواب، وانما جعل من نفسه بنفسه لنفسه.. مادة وشكلا وموضوعا للتصوف.. يقول فى هذا السياق فى موسيقية عذبة.

«... إن قال فعنه، وإن سكت ففيه، وإن تحرك فله، وان سكن فبه، وإن اشتاق فإليه، وإن تهالك فعليه، له مع نفسه شأن، ومع الحق شأن، ومع الناس شأن: فأما شأنه مع نفسه ففى تصفيتها من كدر حجب من الله، وأما شأنه مع الحق فاستملاؤه منه كل ماسهل الطريق الى الله، وأما شأنه مع الناس فكل ما عاد بالجدوى عليهم من الرقة والرحمة واللطافة عند الدعاء إذا تكرر منه، وعند الإباء إذا تردد منهم..»

٩

وفى لحظة سوداء تستبد به أحزانه والآمه وأشجانه وإنكار الناس له، وازورار العصر عنه. وجحود الخلق لقيمته، وكراهة التقليديين والمحافظين لجرأته، فيجمع كتبه ويشعل فيها جميعا النار!!! **«لقلة جداوها وضنا بها على من لايعرف مقدارها»!**

وعندما عذله القاضي أبو سهل على فعلته، كتب فى أسباب ذلك رسالته البديعة (المنشورة فى الديوان الصغير فى هذا العدد).

ويموت صاحبنا ومعاصرنا التوحيدى- غريبا، وحيدا، فريدا، كما عاش غريبا، وحيدا فريدا.. ليكتب عنه ياقوت الرومى- فى معجم الأدباء- قولته الشائعة الذائعة الشهيرة.

«..فرد الدنيا الذى لانظير له ذكاء وفطنة، وفصاحة ومكنة، أديب الفلاسفة، فيلسوف الأدباء.. الجاحظ الثانى.. إمام البلغاء..شيخ الصوفية.. الخ... الخ... الخ..

وبرغم ذلك تعرض التوحيدى لسوء الظن والانكار والاهمال والنسيان قرونا وقرونا بعد وفاته شارفت التسعة تقريبا..ولكنه أنصف فى عصرنا الحديث إنصافا كبيرا.. وربما تذكرنا فى هذا السياق المقولة الجميلة للأستاذ الكبير أحمد أمين فى تقديمه لكتاب التوحيدى **«البصائر والذخائر»:**

«إن الزمان يذهب بغنى الغنى، وبجاه الوجيه، ولايبقى الا آثار الأديب والعالم، فكم مدح الشعراء أغنياء، ثم ذهب الأغنياء، وبقى الشعر، وللدنيا قيم بعد الوفاة غير قيمها فى الحياة، فكم مات اسم أصحاب قصور ضخمة وأسماء فخمة، لم يذكرها الزمن، وبقى أسم كأبى حيان، وكان الزمان فى هذا عادلا عدلا مطلقا، فحرم بعد الوفاة من تمتع فى الحياة، ومتع بالذكر الحسن من ساءه فى حياته الزمن..»!!.

مراجع الدراسة

أولا: المجموعة الكاملة لكتب التوحيدى المحققة والمذكورة ضمن ثبت مستقل بأعماله كلها فى غير هذا المكان من ملفنا عنه.

ثانيا: مراجع أخرى:

١- أبو حيان التوحيدى- أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء- د. زكريا إبراهيم- سلسلة أعلام العرب- رقم (٣٥)- المؤسسة المصرية العامة للتاليف والأنباء والنشر (الدار المصرية للتاليف والترجمة)- القاهرة- ١٩٦٤.

٢- أبو حيان التوحيدى-إحسان عباس- دار جامعة الخرطوم للنشر- الخرطوم- ١٩٨٠.

٣- بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة- للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطى- تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم-الجزء الثانى- الطبعة الأولى- طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه- القاهرة- ١٩٦٥.

٤- أبو حيان التوحيدى فى كتاب المقابسات - د. عبد الأمير الأعسم- دار الشؤون الثقافية العامة (وزارة الثقافة الاعلام)- بغداد - ١٩٨٦

٥-أبو حيان التوحيدى وجهوده الأدبية والفنية- د. عبد الواحد حسن الشيخ- الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية- طبعة أولى- الاسكندرية- ١٩٨٠.

٦- المدخل فى الأدب العربى- هاملتن جب- ترجمة كاظم سعد الدين- مطبعة دار الجاحظ- بغداد- ١٩٦٩

٧- كتابة على وجه الريح- صلاح عبد الصبور- الوطن العربى للنشر والتوزيع- بيروت- ١٩٨٠.

٨- معجم أعلام الفكر الإنسانى- المجلد الأول- الهيئة المصرية العامة للكتاب (مادة : أبو حيان التوحيدى- د. فوقية حسين- ص ٢٨١.. هذا وقد أخطات السيدة الدكتورة بالحديث عن كتاب التوحيدى (الإشارات الإلهية/ باعتباره الاشارات والتنبيهات)- القاهرة- ١٩٨٤.

٩- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان- لأبى العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر بن خلكان- المجلد (١) ، (٥) - دار الثقافة- بيروت - بدون تاريخ (مادتا: المروروذى ص ٦٩ مجلد (١)- أبو الفضل بن العميد ص ١٠٣- مجلد (٥)

١٠- تراثنا كيف نعرفه- حسين مروة- مؤسسة الابحاث العربية- الطبعة الأولى- بيروت- ١٩٨٥.

نطقَ حزناَ منقطعا

(أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى)

د. عبد الرحمن بدوى

«الكتابة ضرب من الصلاة» هكذا قال أفرنتس كفكا (FRANZ KAFKA)! وإن بين هذا الألمانى المسلول الشريد فى دنيا اللامعقول، وبين صاحبنا العربى الغريب فى وطنه لمشابه، وأى مشابه!

كلاهما اتهاوتعليه الكوارث والأحزان من كل جانب، وكان له من إرهاف الحساسة ونصاعة الذهن وعمق الانفعال مايجعله يستمد من هذه الويلات غذاء لروحه ومادة لتفكيرة، فأجهز على خلايا نفسه بمبضع التشريح الباطن حتى قضى على ذاته بذاته. فقال كفكا عن نفسه: «**أنا من حجر، بل أنا حجر لقبر نفسى، لا منفذ فيه للشك أو للايمان، للحب أو للنفور، للشجاعة أو للقلق، على وجه التخصيص أو وجه التعميم: كلا بل ثم أمل واحد غامض يحيا، لكنه من نوع شواهد القبور**». وإنه ليدهش هو نفسه من هذا التحطيم المنظم لنفسه خلال السنين، وكأنه سد يتقدم ببطء نحو انقطاعه. وهو يشاهد روحه تفعل هذا كله مغتبطة بانتصاراتها على نفسها، فيتساءل: لماذا لايشارك أيضا فى هذا

الاحتفال، الاحتفال بعيد قضاء ذاته على ذاته. ويخيل إلى نفسه أنه صار كالجيفة أو كالذبيح، وأن هناك غربانا سرية مستورة ترنق حوله («يوميات» سنة ١٩٢١، ١٦/١٠). في يده مطرقة، لكنه لايستطيع استخدامها إلا بتحطيم اليد التي تحملها. قد يرف الأمل الخلب أمام ناظره القصير، فيسعى الى تحقيقه، باذلا كل مافي وسعه، لكنه حينما يمسك به، أو يخيل إليه أنه أمسك به لا يجد في يده إلا «قطعة من الخشب مضحكة». وحاله حال قفص يسعى بحثا عن طائر، طائر موهوم. كلا، بل أبشع من حال امرأة عاقر تعرف نفسها عاقرا ثم ترجو مع ذلك الولد.

وصاحبنا العربي يصف نفسه وأطوارها فيقول: «أما حالي فسيئة كيفما قلبتها، لأن الدنيا لم تؤاتني لأكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب على فأكون من العاملين لها. وأما ظاهري وباطني فما أشد اشتباههما! لأني في أحدهما متلطخ تلطخا لايقربني من أجله أحد، وفي الآخر متبدخ تبدخا لايهتدى فيه الى رشد، وأما سري وعلانيتي فممقوتان بعين الحق لخلوهما من علامات الصدق، ودنوهما من عوائق الرق. وأما سكوني وحركتي فآفتان محيطتان بي، لأني لا أجد في أحدهما حلاوة النجوى، ولا أعرى في الآخر من مرارة الشكوى. وأما انتباهي ورقدتي فما أفرق بينهما الا بالاسم الجاري على العادة، ولا أجمع بينهما إلا بالوهم دون الارادة. وأما قراري واضطرابي فقدار تهنني الاضطراب حتى لم يدع في فضلا للقرار، وغالب ظني أني قد علقت به لأنه لاطمع لي في الفكاك، ولا انتظار عندي للانفكاك. وأما يقيني وارتيابي، فلي يقين ولكن في درك الشقاء. فمن يكون يقينه هكذا، كيف يكون خبره عن الارتياب؟! (ص١٨).

وليس هذا منهما لمجرد الاستمتاع بالتغني بالألم إرضاء لنزعة أدبية أو هاتف رومنتيكي. بل كان في حياة كل مايدعو الى هذه المرارة في الشكوى، يواكب هذا عرامة إحساس ينفذ من *الظاهر الى الباطن*، فلايتخذ من الأحداث إلا رموزا وعلامات على الجوهر الباطن في أعماق الوجود كله. فالألم الذي يحياه في لحظة هو ألم مرفوع الى أس السرمدية، والانفعال الذي ينطبع في نفسه من موضوع محدود، سرعان مايفتح على الوجود الواحد بأسره. وهذا هو مايميز الأديب الوجودي الحق. فكائن من حدث تافه عند الناس يصبح لديهم حدث الأحداث، لا لمبالغة في تقديرهم أو إفراط في التخيل الجامح، لكن لأنهم يقولون مع جيته: «كل حادث رمز». فما بالك وقد لقوا في دنياهم عنتا ليس بالهين!

فكفكا ينتسب الى شعب مستأصل شارد، عليه اللعنة والنقمة أينما حل وحينما سار، وإن ادعى لنفسه أنه «شعب الله المختار»، إلا أن يكون مختارا للشقاء وإشاعة الشر بين الناس وإهدار

القيم النبيلة عند الآخرين! وصاحبنا لانعرف له أصلا، إنما هو من أولئك الموالي الذين اختلطت فيهم الدماء والعناصر فكونت مركبا غريبا. على أنه كان يشعر بواشجة قربى مع الغرباء والآفاقين، حتى كان لايخالط إلا «الغرباء والمجتدين الأدنياء الأردياء»(١)، وماهذا الا لشعوره بأنه واحد منهم، إذ كان يرتد اليهم مهما زجره عن ذلك زاجر من كبار القوم. على أن الأرجح أن يكون فارسي الأصل، مع احتمال دخول أجناس أخرى، وبالجملة فهو أرى في غالب الظن، ولاشك أنه كان يشعر بالذحل العنصري الذي كان بالغا أشده في عهده، أعني القرن الرابع الهجري، خصوصا وقد بدأ عنصره ينتصر، بل ويستقل بدويلات لاتكاد تربطها بمركز الخلافة إلا أوهى الروابط. ومن هنا كانت عناية كليهما بأمر الشعوبية، وماذلك إلا لمايعانيه من تجربة أو شعور أليم يبلغ حد المأساة، لأنه شعور عنصر بأسره في كفاح حضاري مع عناصر قوية أخرى كانت لها عليه مكانة السيادة.

وكلاهما نشأ في أسرة تشتغل بالتجارة، وطبيعة التجارة أشد ما تكون تنافرا مع الثقافة بالمعنى الرفيع. لأن التاجر لايشارك في الثقافة الا بالقدر الذي يستعين به على التجارة، وما تجاوزه يعده خيانة لرسالته. ومن هذا ينشأ التعارض الحاد بين الابن «الضال» في أتاويه الفكر، وبين الوالد المتربع على دست المال. هاهنا صراع بين النافع والضائع، الفرض والنافلة، بين الجوهر والفضول. فالابن الضال يولع بالضائع والنافله والفضول، لأنه يرى فيها عين الحياة وقيمة الوجود، ولذا يبغض كل مايعده الآخر قيمة حقيقية. وعن هذا التعارض، إذا مااشتد وكان كلا طرفيه مرهفا، ينشأ الإفراط، أستغفر الله، بل النضوج الكامل لكلا الاتجاهين والشواهد على هذا لاتحصى في تاريخ الحياة الروحية، ونجتزئ منها بذكر مثل واحد هو هينرش هينه (HEINRICH HEINE).

وكذا قد لقي من أبيه الأمرين، حتى أحس بهذا طوال حياته القصيرة: فكان أبوه ملئ الثقة والاعتزاز بالنفس، ذلق اللسان لأنه يردد العبارات التقليدية الطنانة، خبيرا بالحياة والأحياء خبرة كونها المكر والدهاء، يتبع الطريق اللاحب السلطاني الذي يتبعه أولئك «الناجحون» في الحياة، وبالجملة كان من أولئك الذين يسميهم سارتر (SARTRE) باسم «الأنذال» (LES SALAUDS)، بينما كان فرنتس من الغشاشة (LES TRI-CHEURS)، والأولون هم أولئك «العقلاء» «الطيبون» الذين يحيون حياة آلية، ولايتميز الواحد منهم من الآخر، لأنهم أفرغوا في قالب واحد، أو صنعوا بالجملة كما يقال في لغة الصناعة، أما الغشاشة، فهم الذين يغشون، لأنهم يخادعون القواعد المصطلح عليها، القواعد الشائعة الجارية بين كل الناس، ولأن في اختيارهم جانبا متهما مقلقا يزعج النفوس المطمئنة القانعة السمينة

الراضية. نعم! كان كفكا رجلا مرهف الحساسة، قلقا، طفلا كثير الحياء والخشوع، حتى كان في حضرة أبيه يفقد كل ثقة بنفسه، ويشعر بدلا من هذا بشعور الخطيئة بغير حد، حتى إنه كان يخشى ألا يبقى الخلجل حيا بعد وفاته، خجله هو أمام أبيه، ذلك الجبار العاتي. ولقد قال له أبوه ذات يوم: «سأمزقك كالسمكة»، فظلت هذه اللعنة الأبوية تصرخ في ضمير كفكا طوال محياه. وآية ذلك أنه جعل من مغزاها مغزى لروايته: «الحكم» ففيها يحكم الوالد (ذو التجارة الواسعة والثراء العريض) على ابنه بأن يموت غرقا، صائحا في وجهه: «حكمت عليك بالموت غرقا!» بل نما هذا الشعور عند كفكا حتى وجد الأمر طبيعيا أن يلعن الوالد ابنه أو يحكم عليه بالإعدام، إذ نشاهده يقول: «إن كرونوس، سيد الآباء وأشرفهم، قد ابتلع أبناءه. فإذا كان كرونوس (KRONOS) قد فضل تلك الطريقة، فلعل ذلك كان شفقة منه على أولاده»!

ويلوح أن حظ صاحبنا العربي لم يكن خيرا من حظ هذا الألماني، ونقول: «يلوح» لأنه ليس لدينا وثيقة واحدة تبين لنا هذه الناحية بيد أننا نستطيع استخلاصها من صمته عن كل ذكر لأهله، بالرغم مما تبدى له من مناسبات عدة للحديث عن هذا الجانب، بل يخيل إلينا من خلل كلامه أنه فقد كل شئ في عهد مبكر، كما فقد الصديق والصاحب والتابع والرئيس في جاري سني عمره. ونعد نحن هذا الصمت دليلا على خيبة أمل من هذه الناحية، ناحية الأهل، لكن منعه الحياء من الخوض فيها، فاكتفى بالصمت الذي هو أبلغ من كل كلام.

بيد أن صاحبنا هذا لقى من دهره والأحياء ماهو أشد هولا مما لقيه كفكا، فتحدث عن ألم مرير أعنف من ألم كفكا، لأنه حيه على نحو أعنف، وإن التقيا في النهاية معا في وصف عالم الإنسان بأنه عالم الخطيئة، والخطيئة هي الشعور بالتضاؤل في إمكان الوجود، وأنه عالم القهر. كما يقول السهروردي المقتول، القهر للإنسان تحت سلطان قوة مستورة جبارة، قوة المصير الذي لايرحم، عالم السلب الذي يضع الحدود في وجه كل اتساع أمام الممكنات، فلا تلبث أن ترتد الى سردابها الذي تحدث عنه دوستويفسكي، هذا السرداب المستنقع المستوحل الذي تنبعث منه روائح منفرة لكل شعور حي بمعنى الحياة ومدلول الوجود، هذا السرداب الذي هو مجال الشعور في باطنه الحر اللامعقول، الثرى بالانفعالات الكابية والشهوات المتضاربة الشرسة، الملئ بالظلمات والأهواء المندفعة المعربدة، مما هو في تعارض حاد مع الظاهر الصافي، وفي صفائه كل تفاهة، الطاهر وفي طهره فقر الحياة، المستقيم وفي استقامته البساطة الزائفة. نعم في هذا السرداب تتفجر عيون الخطيئة، لكن الوجود خطيئة، وتضطرم الشهوات، لكن الشهوة سر الحياة وينسوبا للامعقول ولكن

اللامعقول هو المنطق الأكبر.

وفى هذا السرداب النفسى العامر بالأشباح تسكن هذه الأرواح، متفيئة ظلال الموت، حانية على الجانب المتهم من الوجود، ولهذا كان حديثها فى الخارج، أعنى فى آثارها الفنية، مظهرا لهذا الباطن الموحش. فدوستويفسكى يختار أبطاله من بين تلك النفوس المبهمة التى تستحل لنفسها مايدعوه النظام العام إثما. والتى ترى الحرية فى فعل الشر أكثر منها فى فعل الخير، والحرية لها عندها خير مكانة، لأن حرية فعل الخير هى القيد، كل القيد، إن هى الا اتباع وخضوع لما فرضه المجموع، هذا اللامعقول الأكبر، من معايير وقيم إن صلحت للأنذال أعنى للأخيار الطيبين الصالحين، فلا تصلح للغشاشة، أعنى الممتازين الحريصين على التفرد وتحقيق المعنى الصحيح الملئ للحرية. أبطاله من تلك النفوس الجنية التى تحدث عنها كير كجورد (KIERKEGURD) فوصف تراكيبها وأنسجتها النفسية الفريدة الصنع، والتى عرض لنا دوستويفسكى أحوالها الشائنة وأطوارها الرهيبة فى معظم ماكتب، وبخاصة فى تلك المناجاة الشيطانية الهائلة التى تفوه بها إيفان كرمزوف («الاخوة كرمزوف» ١٠، ١٩:٩)، هذا الروح الخبيث، وهذا الابليس الرائع الذى عرف الله، ولكنه لم يرده، لأن طائفا شيطانيا يصور له نفسه أنها هى الاخلق بالتأليه ثم فى شخصية راسكولنكوف فى «الجريمة والعقاب»، هذا القاتل الآثم، لكن إثمة هو إثم القدر.

والنفس الجنية تتصف عند كير كجورد بخصائص عدة، نبرز منها هنا ثلاثا: أولاها «أنها تلك التى غلق عليها فلا تتنفتح إلا رغما عن إرادتها. وكلا هذين معنى واحد: فالمغلق صامت، فإن وجب الإفصاح كان ذلك ضد إرادتها»، لأن الحرية بطبعها تهفو الى الانتشار والتفتح: وهذه لا تعرف الحرية الا مغتصبة من المصير. وثانيتها أنها «ماهو فجائى»، ماهو فى حال اندفاع يطلق العنان لكل القوى العمياء الراقدة فى الاعماق المستوحلة للشعور، وتصاعد فى عنفها حتى تكسر السد الفاصل بين المعقول واللامعقول، فتنتهى الى القضاء الذاتى، بالانتحار وما أشبهه. وآخرها وثالثها أن «النفس الجنية هى الجوفاء الرتيبة» بما يكثر من ترداد طائف شيطانى آثم واحد، يلح كأنه الفكرة المتسلطة، فيشعر صاحبها بأن الخطايا وألوان الضعف تتكرر بنفسها فى حال من الإملال القاتل، وأن الحياة خالية من كل معنى لأنها عديمة الاتجاه، لاتفتح على غيرها، بل تشير دائما إلى نفسها فى نوع من الاحالة الكالحة الجافة.

وإيثار هذه النفوس الجنية من جانب أولئك الفنانين هو دليل على مايشعر به هؤلاء الاخيرون من واشجة قربى وصلة رحم بها ولست أعنى أنهم يفعلون فى الواقع أفعال تلك النفوس، وإنما أقصد أنهم يميلون الى أن يحيوا فى باطنهم أحوالهم، ويستشعروا انفعالاتهم. فى

مظهرهم طفولة وبراءة، لكن في سردابهم ضجيج الأشباح الشيطانية والأرواح الخبيثة. في مسلكهم في الحياة تعقل وحكمة ورزانة، لكن في عمائق الشعور، أو بالاحرى في اللاشعور الغامض عربدة وتجديف وتمرد واستمتاع بمعاني الإثم المنفتل عن السبيل السواء.

فكفكا أصيب بداء السل وهو في الرابعة والثلاثين. وظل يعاني هذه العلة التي تستهلك بدنه يوما بعد اليوم، حتى قضى منها ولما يتم الحادية والأربعين. فلم يشأ أن يرى في هذا الحادث مجرد حادث جسماني، وأعانه على هذا الظن أنه كان قوي البدن، موفور الصحة، ولم يشأ يصدق أن مرض السل هذا إنما يصيب في الغالب الأبدان العامرة بالصحة والقوة والنشاط. وإنما أوله - على منهجه الذي تحدثنا عنه، والذي شعاره قول جيته: «كل حادث رمز» - بأنه مجرد مجاز يرمز الى الجرح الذي يسمى التهابة باسم فـ (الحرف الأول من اسم خطيباه)، وعمقه هو رغبة في التبرير، ورأى في نصائح الأطباء، من هواء ونور وشمس وراحة، مجرد مجازات. إن خطيباه، وهي ممثلة الدنيا، قد وقعت في عراك لانهاية له مع ذاته، حتى صارا بسبيل أن يمزقا بدنه.

وهذه الخطبة هي الاخرى كانت من عوامل شقائه. ففي شهر أغسطس من سنة ١٩١٢ التقى بفتاة سير تبط بها برباط الخطبة. فأثر في نفسه هذا اللقاء تأثيرا رائعا، فتحت تأثيره كتب في ليلة واحدة، منتشيا بهذا الغرام الفريد، قصة «الحكم» وفي الشهرين التاليين ألف كتابين من أهم كتبه، ووضع مجمل كتاب ثالث. فقد كان في حال من الوجد العجيب والإلهام الخارق، وكأنه موسى يشق الماء بعصاه، كما وصف هو أحواله في تلك الليالي العامرة بالوحي. لكنه، شأنه شأن كيركجورد، كان واهما حين طلب يدها. فأمثاله قد قدرت عليهم العزوبة أبدا، والوحدة أبدا. نعم استمرت الخطبة خمس سنوات. لكن طولها هذا أبلغ دليل على استحالتها، إذ ظل طوالها معذبا بين نداء الرسالة الخالدة، رسالة المتوحدين، وبين نداء رسالة الحياة الدنيا، رسالة المنخرطين في سلك «المجموع الأكبر»، ولم يكن لديه من سرعة البت ما كان لدى شيخه الروحي كيركجورد الذي لم يقو على استمرار الخطبة إلا أحد عشر شهرا. ولعل كفكا لم يستطع القرار نهائيا إلا لما أن نبهه مرضه العضال الى واجبه.

وصاحبنا قد لقي الأهوال من الاحياء. عرف الشقاء الذي لايستحقه، بينما وجد التافهين يرتفعون الى أعلى مراتب الرياسة والشرف في الدنيا. وسعى ما استطاع لطلب المثالة بين الناس «ولعقد الرياسة بينهم ولمد الجاه عندهم»(٢)، فحرم ذلك كله. وزاد من شعوره بالألم أنه طلب المجد عند أناس مهنتهم مهنته أعني حرفة الأدب، لكنهم بلغوا مراتب الوزارة، وهو لم ينل إلا

البؤس والحرمان ، وظن أنهم أقدر الناس على معرفة قدره، فلم يلق منهم إلا كل نكران وتحقير وإهانة لكل كرامة. وعاد من حيث أتى، لم يزد الاهما على هم، ومرارة إملاق على إملاق. فلم يجد غير القرطاس يصب فيه جام غضبته المقدسة، فراح يفضح «مثالبهما»، أو بعض المحرومين من على شاكلته مثل أبى بكر القومسى الفيلسوف الذى قال هو عنه إنه «كان بحرا عجاجا، وسراجا وهاجا، وكان من الضر والفاقة، ومقاساة الشدة والإضاقة ، بمنزلة عظيمة، عظيم القدر عند ذوى الأخطار، منحوس الحظ منهم، متهما فى دينه عند العوام، مقصودا من جهم»، يناجيه صاحبنا ويطارح كل منهما الآخر، حديث شقائه، وهما فى الحرمان والشقاء صنوان. قال لصاحبنا هذا يوما: «ماظننت أن الدنيا ونكدها تبلغ من إنسان مابلغ منى: إن قصدت دجلة لأغسل منها نضب ماؤها، وإن خرجت الى القفار لأتيمم بالصعيد عاد صلدا أملس (٣)»، ومع ذلك كان ذا أنفة نفس واعتداد بالكرامة، فلم يشأ أن يترامى على أعتاب الرؤساء ، هذا الداء العضال المستحكم فى الشرق حتى اليوم وياللأسف الشديد، بل ربأ بنفسه عن كل هذا قائلا: «معاناة الضر والبؤس أولى من مقاساة الجهال والتيوس، والصبر على الوخيم الوبيل أولى من النظر الى محيا كل ثقيل»(٤). فرد عليه صاحبنا: «ما أعرف لك شريكا فيما أنت عليه وتتقلب فيه وتقاسيه سواى، ولقد استولى على الحرف وتمكن منى نكد الزمان»(٥). هنالك انطلق يرمى زمانه وأهل زمانه بمقذع الهجاء، شاكيا نائحا حينا، متمردا عنيدا يجدف بكل شئ حينا اخر.

كذلك فرضت عليه الوحدة فى الحياة ، فظل عمره لايجد حوله، «ولدا نجيبا وصديقا حبيبا، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا ، ورئيسا منيبا» (٦) ، ومن هنا شعر بالوحشة الهائلة فى دنياه، فانطلق يصفها بكل حرارة ومرارة فى معظم صفحات كتبه.

لقد أحس بأنه «غريب» فى كل شئ: غريب فى وطنه ، غريب عن أحبابه، غريب عن كل مافى الوجود من أشياء وأحياء. فكان موضوع «الغريب» هذا من أبلغ ماسطره قلمه، وفيه ملامح وجودية لايخطئوها النظر من أول وهلة، ولهذا كانت الباعث لى الى تلمس العناصر الوجودية فى كتابته.

قال إن الغريب الحق ليس ذلك الذى «نأى عن وطن بنى بالماء والطين، وبعد عن ألاف له، عهدهم الخشونة واللين»، وإنما هو ذلك الذى «طالت غربته فى وطنه، وقل حظه من حبيبه وسكنه» (٧) . فهو فى وطنه غريب، وتلك هى الغربة الوجودية ذات المعنى العميق ،لأنها إحساس بالوحدة الذاتية المطلقة التى يحملها الإنسان فى داخل نفسه أينما حل وحينما سار، وفى أى وسط كان ،فالوطن المادى لامعنى له إذا قيس بالوطن الروحى الذى تقطنه تلك النفوس

الشاردة. وهذا يدلنا كذلك على معنى الاستئصال والإجذار الذى كان نتيجة ضرورية للدور الذى كانت فيه الحضارة العربية آنذاك فى القرن الرابع الهجرى، أعنى فى دور المدنية المتأخر، وفى مدينة بغداد التى كانت آنذاك مدينة عالمية، سرعان مايستأصل فيها ساكنوها خصوصا إن كانوا ممن اصطلحت عليهم أخلاط من الأجناس والثقافات المتعارضة، فضلا عما يضاف الى هذا من انعدام الشعور القومى المحلى عند أمثال صاحبنا من المفكرين الفضوليين على الحياة السياسية، شأن المفكرين فى ذلك الدور الحضارى: يكونون عادة عاملين النزعة وهو ماعبر عنه أبو الفتح البستى خير تعبير فى ذلك العهد نفسه فقال:

وإن نبت بك أوطان نشأت بها
فارحل ، فكل بلاد الله أوطان

لكن صاحبنا لايقنع بهذا المعنى المبتذل فى عهده ودور الحضارة الذى ينتسب إليه، وإنما يرفعه الى المعنى الأعمق. فيقول: «قد قيل: الغريب من جفاه الحبيب. وأنا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب: بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حاباه الشريب (٨)، بل الغريب من نودى من قريب» ثم يرتفع بهذه النبرة الى درجة عالية فيصيح: «**بل الغريب من هو فى غربته غريب**» (ص٨٠). أية روعة فى هذه العبارة التى تبدو فى صورة التناقض الوهمى ،أو فى صورة الابتذال إذ معناها أن هذا الغريب قد صارت الغربة نفسها غريبة عنه، ذلك لأنه ارتفع فوق معنى الغربة عن الوطن الى معنى الغربة عن الغربة بعد أن صارت الغربة نفسها وطنا له. وهذا يؤذن بأنه فى حركة متطورة ديناميكية مستمرة. لأنه إن حى حالة واستشعر كل معناها، ارتفع فوقها مقاما آخر، لأن الاقتصار هنا والتوقف يؤدى الى الركود، والركود الكونى هو الوطن المادى سواء، وهو: يرمى الى التخلص من كل وطن مادى . فهذه الغربة الأولى- أعنى التى فى المرتبة الأولى- قد تستحيل أوهى بالفعل تستحيل الى استيطان، والاستيطان نوع من الوطن الثانى الذى قد يفوق الوطن الأول، لهذا كان عليه أن يعلو على الوطن الثانى وهو الغربة، فيصبح غريبا فيه، فيكون غريبا فى الغربة نفسها فهاهنا إذن معنى دقيق لايفطن إليه الافنان وجودى مثل صاحبنا هذا. وهو يعبر عن هذا المعنى للغريب والغربة فى العلاء والتطور الديناميكى فيقول: «**أين أنت من غريب لاسبيل له الى الأوطان ولاطاقة به على الاستيطان!**» (ص ٧٩). وبالجملة ، فإن الغريب الحق هو الدائم الغربة أبدا، الذى إن رأى غربة قد بدأت تستحيل الى وطن فعليه أن يرحل عنها حتى يظل فى غربة أبدا.

وصاحبنا حريص كل الحرص على توكيد هذه التفرقة فى كل فقرة من تلك الصفحات الدامية النابضة بكل حياة. فنراه يقول عن هذا الغريب بالمعنى

الصحيح الملى: «هذا ريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدا فى محل قربة. لأن غاية المجهود أن يسلوعن الموجود، ويغمض عن المشهود ، ويغضى عن المعهود ، ليجد من يغنيه عن هذا كله بعطاء ممدود، ورفد مرفود ، وركن موطود ، وحد غير محدود »(ص ٨١-٨٢) . وهذا تفسير جيد لحقيقة هذا الغريب فى وطنه، البعيد فى محل قربه. فالغربة إنما تأتيه من باطنه، إذ عليه أن يسلو عن الموجود، والموجود هنا يشمل كل شئ: الموجود بالمعنى المادى، والموجود بالمعنى الروحى، والموجود بالمعنى الميتافيزيقى: والأول بالزهد فى الحياة والعزوف عن الدنيا، والثانى بالعلاء المستمر فى معراج التطور الروحى. وفى هذا المعنى الثانى يتجلى الطابع الحركى الديناميكى الذى يميز تحليل صاحبنا لهذه الأحوال الوجودية الممتازة الخاصة بالغريب. والمعنى الثالث، أى الميتافيزيقى، يكون بتأمل فكرة الفناء: الفناء الفردى على هيئة الموت للأحياء والفنا العام على هيئة الانطواء للوجود كله فى حضن الوجود الواحد ،مما سيتناوله هو من بعد وهو يتلمس النجاة والخلاص بأن يدعوك، أيها الإنسان ، الى «أن تصحب كونك؛ بفراق كونك ، وتبيد فى عينك عن عينك، وتنأى عن شاهد زينك وشينك، وتمحو أثر المكان فى أينك ».

(ص١١٣)، وهو ماسنتحدث عنه عما قليل.

والغربة الحقة كذلك تأتى من أن هذا الغريب هو الساعى الى أن يغمض عن المشهود «فيعزف» عن كل مايشاهد من أحوال متعاقبة متضاربة، لايرى له مجالا للمشاركة فيها لأنه صار بمعزل عنها أو من فوق طورها ، أو فى القليل محروما منها. وهو ماعبر عنه كفكا فقال إنه كان يمد يده الى الاشياء والأحياء، يمدها ماوسعها المد، لكنها كانت قصيرة لاتبلغهم. فليس عليه إذن إلا أن يردها الى أصلها فيغمض عن المشهود. وهذا الغريب كذلك قصاراه أن يغضى عن المعهود ، لأن المعهود هو مااصطلح عليه المجموع الأكبر كما يقول كفكا، أو الانذال على حد تعبير سارتر، والروح الغريبة تهفو الى التميز، وألد أعدائها التكرار، لأنها تنشد دائما ابدا التجديد والابتكار. فالمعهود هو القاعدة العامة هو النواميس المقررة بين الناس هو مايراه الناس وبه يحكمون وعليه يسيرون.

ويزيد ناصاحبنا وصفا للغريب يستقرى دقائقه ويحيط بأطرافه، مما جعله عنده النموذج الأعلى للوجودى الحق، فالغريب كائن يعلوه الشحوب ويغلبه الحزن حتى يصير كالشن (٩)، «أن نطق نطق حزنان منقطعا. وإن سكت سكت حيران مرتدعا وإن قرب قرب خاضعا، وإن بعد بعد خاشعا.. إن أصبح أصبح حائل اللون من

وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك الستر.. مصه الذبول وحالفه النحول» (ص٧٩)- هذا من حيث قسماته وملامحه الخارجية ومظهره بين الناس. أما هو في نفسه، فهو من «أغرب في أقواله وأفعاله، وغرب في إدباره وإقباله.. من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، ودل عنوانه على الفتنة عقيب الفتنة ، وبانت حقيقته فيه في الفينة حد الفينة » (ص ٨٠) فغرابة أقواله تجعله هدفا للمحنة من الناس: تقتحمه العيون، وتضطهده النفوس جهلا أو حقدا أو لكليهما معا..

لكنه مع ذلك يفرض وجوده على الناس وإن لم يكن حاضرا. وسواء على الناس حضوره وغيابه، إذ هو كما قال صاحبنا في عبارة رائعة حقا في إحكام معناها وثراء مدلولها: الغريب من إن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضرا» (ص٨١). ولعل هذه الحال التي تعبرها هذه الجملة هي أبشع أحوال الغربة بمعناها الوجودي. فهذا الشعور بالغياب يكون مرحلة عظيمة في مراحل الضمير المعنى الشقي بالمعنى الأعمق للوجود. والغياب هنا في الفاصلة الأولى من الجملة هو الأشد أثرا. فهو غائب عن وجوده لأن الوجود يسلك سبيله بدونه، ولأن المصير الخاص يفعل فعله دون أن يستشيره. وكفكا برع في وصف هذه الحال براعة خليقة بالتنوية فهو يقول: «الحياة انحراف دائم لايسمح لنا حتى بأن نشعر بالاتجاه الذي تتخذه في انحرافها». وهل ألم للنفس وأدعى الى خيبة الأمل، بل واليأس من الحياة كلها، من أن تعتقد وتؤمن إيمانا واسعا بجدوى ماتبذله في الدنيا من مجهود، ثم ترى عما قليل أن مصيرك قد تحدد بنفسه ومن تلقاء نفسه وكأنك لم تشارك فيه أدنى مشاركة؟ نعم! إن بعض النفوس قد حلت هذه المشكلة نفسها وظنت أنها استراحت بأن أسلمت قيادها منذ البداية الى هذا المصير. لكن هذا ليس من الحل في شيء، إنما هو فرار من المشكلة، أو بالأحرى إخفاء الرأس في الرمل أمامها، لأنها لن تختفي أبدا ولن تريم عن مكانها، ولن تستطيع أنت منها فرارا. ومن هنا اتسم أبطال رواياته بنوع من التسليم العاجز، العاجز ولكنه على ذلك متمرد في باطنه.

ذلك أن هاهنا فارقا- ولو كان ضئيلا فيما نعتقد نحن- بين موقف كفكا من المصير وموقف صاحبنا. فكفكا ظل حتى النهاية لايود التفويض الى سلطة عليا فوق الكون، وإن طاف به بين الحين والحين، خصوصا في السنوات الأخيرة قبل وفاته وفي شدة العلة، طائف يقربه كثيرا من تصور وجودها. أما صاحبنا العربي هذا فلن نستطيع أن نفصل في أمره في هذه الناحية بيقين، حتى إن المؤرخين أنفسهم ليختلفون في حقيقة إيمانه. فالذهبي- ولعله تأثر هنا بابن الجوزي- يرى أنه كان سيئ الاعتقاد. وابن فارس في كتاب «الخريدة والفريدة»

يقول عنه إنه كان «قليل الدين والورع عن القذف والمجاهرة بالبهتان، (وإنه) تعرض لأمور جسام من القدح فى الشريعة والقول بالتعطيل». وجاء ابن الجوازى فى تاريخه فقال: «زنادقة الإسلام ثلاثة: ابن الروانـدى، وأبو حيان التوحيدى، وأبو العلاء (المعرى). قال: وأشدهم على الإسلام أبو حيان، لأنه مجمج ولم يصرح»(١٠) بينما جاء فريق آخر على رأسه ياقوت(١١) وابن النجار(١٢) والسبكى فبرأه من تهمة الزندقة، على أساس أن مافى كتبه لايدل على شيء من ذلك، وهذا حق فى جملته، إذ ما بقى لنا من كتبه لايدلنا على زندقة بالمعنى الدقيق، لكن المستقصى لمراميه البعيدة لايعدم أن يجد سندا لاتهامه بأنه كان فى القليل رقيق الدين، أو أنه كان يلونه بلون خاص به لاينظر إليه أصحاب السنة نظرة الرضا، على أنا نعتقد أن تكفير ابن الجوزى هنا له إنما هو من نوع تكفيره للصوفية عامة، كما سيفعل ابن تيمية من بعد بالنسبة إلى ابن عربى والحلاج والصدر الرومى وابن سبعين، ومع ذلك فيجب أن نعترف بأننا لانملك الوثائق الكافية للحكم فى هذه المسألة حكما صحيحا، لأن الرسالة التى كان يمكن أن تكون الفيصل فى هذا الأمر وهى: «كتاب الحج العقلى إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعى» ليست بين أيدينا اليوم. وعنوانها يدعو إلى كثير من التساؤل، لأنه يقربنا كثيرا من جو - رابعة والحلاج(١٤)، ولعل هذا هو ما دعا ابن الجوزى إلى اتهامه إياه بالزندقة. وأيا ماكان الأمر، فعلينا - إلى أن يأتي دليل مضاد - أن نسلم. بأن التوحيدى كان على الأقل يؤمن بسلطة عليا فوق الكون، كما كان يؤمن بهذا أيضا أستاذه أبو سليمان المنطقى السجستانى والدائرة التى التأمت حوله.

وهذا الفارق بين كليهما قد جعل كفكا لايكاد يقول بالتفويض والتسليم لقوة عالية فى صراحة إلا بعد جهاد مع نفسه طويل، أما صاحبنا فيلوح أنه قال به فى يسر أكثر، وإن عذبه مع ذلك هذا التسليم، ولهذا لانبالغ إذا قلنا إن محصل تجارب كليهما واحد حتى فى هذا الباب أيضا، مع فارق قليل، لعله يرجع فى بعضه إلى أن كفكا مات شابا لم يبلغ الحادية والأربعين(١٥)، بينما صاحبنا ذرف على التسعين أو فى القليل شارفها، فكفكا قد عاد لايرى فى المجهود فائدة. فلماذا الكفاح، بل لماذا التمرد، كله لاجدوى له مادام المصير يعمل عمله دون أن يحفل مرة واحدة باستشنارتنا. وهذه القوة العليا (العدو فى نظره)، وإن لم تسكن عالما آخر غير عالمنا هذا، فإنها مع ذلك غير منظورة إلى حد يخيل إلينا كأنها عالية على الكون. ولكونها مستورة غير منظورة، فإنه يتسحيل أن يكون ثم حوار بينها وبين الإنسان. والرحمة لاتتم إلا إذا كان تم التقاء بين نظرتين، فكيف يكون التقاء بين مستور ومرئى؟! كلا، بل يلوح أن هذه القوة المتسورة قد أعمت

الإنسان عنها دون أن يعرف. ولهذا فليس أمام الإنسان غير. التواضع، :«فالتواضع يعطي كل إنسان، حتى أشد الناس يأسا ووحدة، أقوى صلة يمكن أن توجد بينه وبين بقية الناس إخوانه، وبطريقة مباشرة، لكن في الحالة وحدها التي يكو فيها التواضع كاملا مستمرا. وهو يستطيع ذلك لأنه اللغة الحقيقية للصلاة، الصلاة التي هي عبادة وتضامن متين في وقت واحد. فالصلة بالناس الاخرين هي صلة الصلاة، والصلة بالذات الخاصة هي صلة المجهود، فمن الصلاة تأتي القوة اللازمة للمجهود(١٦). لكن هذه الرابطة، رابطة الصلاة، هي نوع من المشاركة الإنسانية في نطاق هذا العالم، وهي تسليم وإذعان.

أما صاحبنا التوحيدي فيرى أن تكون هذه الصلاة حوارا بين الذات وبين نفسها مرفوعة إلى أس القوة العليا. وهو في هذا يقترب كثيرا من الوجوديين ذوي النزعة الدينية مثل جبريل مارسل (G.MARCEL) لكنه يذهب إلى أبعد منهم، فينتهي إلى نوع من تصوف الإتحاد، فهو يقول مخاطبا الإنسان عامة – وهو الذي يوجه إليه الخطاب الحقيقي في كل هذه المناجيات–، وبعبارة أخرى هو ذاته:: إن كنت من أهل الغصة، فتجرع بالتسليم مرارة الغصة، و إن أردت أن تلحق بالملأ الأعلى، فذب بين البلاء والبلى، إن كنت من أهل المحنة، فلاتنظر إلى المحنة، ولكن انظر إلى المنة في المحنة»(ص١١٢). وفي هذا يلاحظ تسليم ممزوج بنزعة إيجابية ترمي إلى تلقي المحنة في رضا بها، بل تدعو إلى الإقبال عليها. والسبيل إلي هذا لابد أن يفضي بك في النهاية إلى الفناء بين البلاء والبلى، بين المحنة والمحو، حتي ينسلخ المرء عن نفسه، وينفسخ عليه نعته، فلا يكون بينه وبين ذاته ضد ولاند(ص١١٣).

نظرة صاحبنا إذ تفتح على الأبدية وعلى العلو (Transcendance)، على الأمل، لكنه أمل أقل تفاؤلا من «رجاء» مرسل "Marcel"، لأنه صدر عن شعور أليم بما في الحياة من تعارض وبأن الوجود نسيج الأضداد، وهو شعور طالما عبر عنه صاحبنا، في «الإشارات الإلهية»، فقال في موضع من تلك المواضع العديدة «حبيبي! أما ترى ضيعتي في تحفظي؟ أما ترى رقدتي في تيقظي، أما ترى تفرقي في تجمعي، أما ترى غصتي في إساغتي؟ أما ترى دعائي لغيري مع قلة إجابتي؟ أما ترى ضلالي في اهتدائي؟ أما ترى رشدي في غيي؟ أما ترى عيي في بلاغتي؟ أما ترى ضعفي في قوتي؟ أما ترى عجزي في قدرتي؟ أما ترى غيبي حضوري؟ أما ترى كموني في ظهوري؟ »(ص١٠٤). وهو يستمر على هذا النحو من بيان اتحاد الضدين في الشيء الواحد، وما ينشأ عن هذا من توتر في طبيعة الوجود والأحوال الوجودية، قارعا طبل بلاغته هذا القرع المنتظم الطويل الأمد، ولاتكاد تخلو صفحة من هذا الكتاب من ترداد هذا المعنى مما يؤذن بأنه كان يرى سر

الوجود فى هذا التوتر الحى، فى هذا الاستقطاب (Polarite) الذي فصلنا القول فيه فى كتابنا «الزمان الوجودى» (١٧). وهو يوحى كذلك فى بعض المواضع (١٨) أنه يؤمن بتساوى الأضداد.

وأغلب الظن أن هذا المخاطب الذى يتجه إليه ما هو إلا نفسه، إذ كثيرا ما يتحدث بينى وبينك «(ص١١٣ س٨)» وبينى وبينى» (ص١٣٤ س١٢)، ومعنى هذا أنه يقول بازدواج فى نفسه. ومن هذا قد نستطيع أن نستخلص أن هذا العلو (transcendance) الذي يتجه إليه فى هذه المناجيات أو الصلوات ماهو إلا نفسه، وبذلك نظل فى داخل ملكوت الإنسان، شأن كل فلسفة وجودية حقيقية. فلا يجب أن ننخدع كثيرا بتكراره كلمة «إلهى» التى يستهل بها عادة فقرات هذه المناجيات، فقد تكون مجرد العادة اللغوية هى التى تحمله على استخدامها. وبهذا التفسير الذى نقدمه، فى احتياط وحذر، يتحقق قول كفكا الذى صدرنا به هذا البحث وهو «أن الكتابة نوع من الصلاة»، والصلاة مناجاة بين طرف متواضع خاشع وبين آخر يفترض فيه أنه عال، لا بالمعنى الدينى حتما، وإنما مجرد ازدواج تنقسم فيه الذات على نفسها وفى داخل نفسها إلى متحاورين يتضرع أحدهما إلى الآخر، ويبتهل، استمتاعا بالحالين العاطفيتين اللتين يلبسانهما. وقد يدخل فى ذلك استلهام لرواسب عاطفية دينية تصرخ فى الأعماق المستوردة أو تدق أجراسها الداعية إلى إقامة الفروض الدينية، لكن لات ثم مجيب! كما قال رينان (١٩). ولعل هذا ما قد يعطى ابن الجوزى بعضا من الحق فى اتهامه التوحيدى، صاحبنا.

بقى علينا أن نسوق شبها أخيرا بين كفكا وبين صاحبنا أبى حيان، شبها هو نتيجة طبيعية لهذا الشعور الأليم بنقص الوجود، ثم بعبث ما نأتيه. وذلك هو ما فعله صاحبنا من إحراق كتبه وغسلها بالماء فى آخر عمره وما أمر به كفكا من عدم نشر ما خلفه من كتب، بل رغبته فى القضاء عليها، ويشبههما فى هذا الصنيع رنبو (Rimbaud) لما أن أحرق، فيما يقال، كل طبعة كتابه «ملاوة فى الجحيم» (Une Saison en Enfer)، العوامل التى حملت كلا من كفكا وصاحبنا على هذه الفعلة تكاد تتشابه. فصاحبنا قد كشف عن أسباب هذه الفعلة فى رسالة كتبها إلى القاضى أبى سهل على ابن محمد الذى كتب إليه يعذله على صنيعه هذا، فقال أنه أتى هذا الفعل بعد تروطويل، واستخارة لله أياما وليالى، وذلك لأسباب: (أولها) أن العلم يراد للعمل، والعمل يراد للنجاة، فإن قصر العمل عن العلم، كان العلم كلا على العالم، وصار فى رقبة صاحبه غلا، وهو يرى أن هذا العلم قد قصر عمله عنه، فمن النفاق أن تظل هذه الكتب تدعو إلى شىء لم يعمل صاحبها به، فضلا عن أنها شواهد تعذ به بإظهارها الفارق بين ما أمله وما صار إليه، فهو يحرقها

إذن «لقلة جدواها» كما يقول ياقوت(٢٠). (وثانيا) هو قد بذل فيها عصارة نفسه، وأودع فيها أصناف العلم: سره وعلانيته فكان على شعور قوى بعظم قيمتها ونفاستها، فكيف لايلقى عنها الجزاء الذى يستحق،؟ لقد جمع أكثرها «للناس ولطلب المثالة(٢١) منهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولمد الجاه عندهم، فحرمت ذلك كله»(٢٢) وهذه لاشك صراحة محمودة من التوحيدى، إنه جرؤ على إبداء هذا السبب الذى يخيل إلى الناس أنه يزرى بقدر صاحبه من الناحية الروحية. و(ثالثها) أنه يعلم ما طبع عليه الناس من سوء الظن والميل إلى تقصى العيوب، وهو يعلم أن كتبه ناقصة، فيها سهو وغلط ونقص وعيب، وهو عدم المنصف فى حياته، «وفقد ولدا نجيبا»، وصديقا حبيبا، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا، ورئيسا منيبا»(٢٣)، فشق عليه أن يدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضه إذا نظروا فيها،، فيشمتون أنه لم يعد له صديق- وهل كان له يوما صديق؟ إذ فقد «الإخوان والأخدان فى هذا الصقع من الغرباء والأدباء والأحباء» لذ أصابه زهد فى كل شىء، وهو يرى مصارع أولئك الذين فقدهم «بالعراق والحجاز والجبل والرى وما والى هذه المواضع». (ورابعا) أنه لم يأت فى هذا ببدعة، فله» فى إحراق هذه الكتب أسوة بأئمة يقتدى بهم، ويؤخذ بهديهم»(٢٤)، يذكر منهم أبا عمرو بن العلاء اللغوى الأديب الممتاز، وداود الطائى «وكان من خير عباد الله زهدا وفقها وعبادة ويقال له تاج الأمة: طرح كتبه فى البحر، وقال ناجيها :نعم الدليل كنت، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول وبلاء وخمول» شم يوسف بن أسباط، والصوفى الكبير أبا سليمان الدارانى الذى جمع كتبه فى تنور وسجرها بالنار ثم قال:« والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك»(٢٥) ويذكر كذلك سفيان الثورى وأبا سعيد السيرافى، وقد كان شيخ صاحبنا، ثم هو قد فعل فعله هذا وهو فى حال من المرض والعسر والفاقة، وهذه حال نفسية يرى هو فيها من العذر أضعاف ما أبدى. وبهذا كشف عن كل العوامل التى تضافرت وتمالأت حتى حملته على أن يصنع صنيعه هذا الذى لم ينفرد به، بل سبقه اليه طائفة صالحة من أجلة العلماء. على أن العنصر البارز فى هذه الأسباب هو تبرمه بهذه الكتب لانها لاتعبر عن حاله الفعلية وهو فى هذا يختلف عن كفكا، إذ أن كفكا إنما كان غير راض عنها لعدم كمالها أو لقصورها وضآلة قيمتها، ثم أنه يعبر بهذا الفعل عن عدم الرضا اللازم للفنان. ولكنهما يتفقان هنا فى أن هذا الصنيع هو آية إخفاق: إخفاق فى الظفر بالمجد عند التوحيدى، وإخفا من فرط اليأس الذى استولى على النفس من طول مواجهتها لمشكلة نفسها المستعصية على كل حل عند كفكا، ويتفقان كذلك فى أن كلا منهما نظر إلى إنتاجه فوجده عبثا لاطائل تحته، واقعا هنا تحت تأثير حال

العزوف والهوى والانصراف المطلق(abandon total) التى استولت على كليهما فى أواخر عمرهما. أما الأسباب الأخرى التى ساقها التوحيدى فيغلب على الظن أنه انتحلها انتحالا، تواضعا واعتذارا وإمعانا فى المجاملة باتهام النفس بما يشينها فى الظاهر على الأقل. ورسالة التوحيدى مكتوبة كلها بهذه اللهجة اللبقة البالغة اللطافة(finesse) فهو يعتذر بأسباب مادية وأحوال نفسية، وكل هذا يجب ألا نأخذه مأخذ الجد، لأن هذه الفعلة لاتصدر عن مغرور، بل عن شعور شخصية نبيلة ترى أن كل كتابه هى حادثة فانية زائلة عابرة: وخير قرطاس تكتب عليه هو الرمل الذى تذروه الرياح، والماء الجارى الدائم، التجديد. إن الكلمة التى تسجل على قرطاس ثابت تقيد صاحبها، والكاتب الحر هو ذلك الذى لاتقيده كلماته، ولاتصبح عليه كلا ولاغلا كما قال صاحبنا التوحيدى فى عبارة قوية مليئة بالمعانى.

الكتابة زفرة، فأطلقها مع مرسلات الريح، تحى أبدا، أما إن أسلمتها إلى الثابت، فقد تحجرت أبدا وفى التحجر الموات. عبر عن خواطرك وأحساسك، ثم استودع هذه العبارة زجاجة تليها فى البحر المحيط، كما حلم ألفرد دى فنى (Alfred de Vigny)، ودع من أراد على مدى الأجيال كى يسعى للظفر بها، فمن قيلت له وأرسلت إليه بعنوانه المجهول لابد عاثر بها يوما ما فى مكان ما أوزاوية خفية، من زوايا ملكوت الروح. أنت عابر، ووجودك عابر، فاجعل كل انتاجك عابرا، فالوجود العابر لا يتفق معه إلا الكلمة العابرة، والانتاج العابر.

الكتابة هى «لا» تخشى أن تقول «نعم» فتسجيلها يخشى معه أن تحجر أن تستحيل معه «لا» إلى نعم. نعم، الكتابة ضرب من الصلاة، وخير الصلاة ما اتجه إلى المجهول أبدا، وصار سرا أبدا. فإذا بدا السر أو علم المجهول فأحرق ما كتبت وقل مع الدارانى: «والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك».

***

أين يمكن أن نضع هذا الكتاب فى مراحل حياة التوحيدى الروحية؟ سؤال لن نجد عنه، فيما بين أيدينا منه، جوابا حاسما، إذ ليس فيه أدنى إشارة تاريخية: إلى أحياء أو أحداث، والشخص الذى يشير إليه فى بعض هذه الرسائل من العسير أن نتعرفه بيقين، وأغلب الظن أنه شخص خيالى،

أعنى أنه «الأنت» الضروري كيما يتم الحوار النفسى أو المناجاة، فهو مجرد اختراع أدبى (fiction litteraire).

لهذا لم يبق فى التحليل الباطن للنقد الخارجى إلا اعتبارات: الأسلوب، ثم مدلول اللهجة.

أما الأسلوب فلم يبلغ فى كتاب من كتب التوحيدى الأخرى: «الامتاع والمؤانسة» و«الصداقة والصديق» و«ثمرات العلوم»، و«المقابسات» مقدار ما بلغه فى هذا الكتاب، كتاب

«الإشارات الإلهية»: سموا وحرارة وموسيقى، وتمكنا من الأداء، والمشابهات بين الجاحظ وبيه ها هنا أظهر منها فى كتبه الأخرى. نعم، للموضوع مدخل كبير فى تلوين الأسلوب، بل وصياغته، والموضوع هنا يهب الأسلوب بطبعه أجنحة وردية ترف فى نور الإيمان المتقد، مما يوهم دليلا عكسيا يتنافى مع محصل الاعتبار الأول. إذ نضوج الأسلوب يكشف عن تأخر العهد، بينما الحرارة فى النبرة قد تؤذن بحماسة الشباب أو حرارة مشارف الرجولة. واجتماع كليهما ها هنا قد يؤدى بالبعض إلى استنتاج موقف التوقف، لتكافؤ الأدلة وتلك أمور نحسب لها كل حسابها، ومع ذلك فنحن لانجنح إلى التوقف المطلق، بل نؤثر الترجيح. وهو ترجيح، تدعونا إليه الاعتبارات التالية:

١- أن التوحيدى لم يشر إلى هذا الكتاب فى واحد من كتبه الأخرى التى ذكرناها. أجل أنه يس من عادة التوحيدى أن يشير إلى كتبه الأخرى فى مؤلفاته، حتى إننا لانذكر له إشارة واحدة فى أى من تلك الكتب إلى مؤلفاته الأخرى، اللهم إلا إلى كتاب «مثالب الوزيرين» فى خلل كلامه فى مستهل «الإمتاع والمؤانسة»، وإن كان لم يذكره صراحة، ومع ذلك فلا ضير من الاستناد إلى هذه الحجة –غير القاطعة– على الأقل بوصفها حجة مساعدة.

٢- إن أسلوب الكتاب بالغ أعلى درجة نضوج نلمسها لدى التوحيدى، وأنه يعبر فيه عن شخصيته وتجاربه الحية وأحواله النفسية على نحو يبرز فيه الجانب الشخصى، وهو جانب من الصعب أن نتلمسه فى «الإمتاع والمؤانسة» وفى «المقابسات» أو «الصداقة والصديق» وهذا الاستقلال الروحى دليل قوى على النضوج وغنى التجارب فى حياة يستمر منحنى التطور فيها على نحو مطرد.

٣- أن الكتاب يعبر عن نفس دلفت إلى الإيمان المستسلم بعد أن عانت من تجارب الحياة أهوالا طوالا، ففيه مرارة اليائس من الناس ومن دنيا الناس، وفيه صرخة أليمة لأمل خائب تكسرت عليه نصال الخيبة بعد الخيبة، وفيه عزوف رقيق، ولكنه عميق، عما يربط بالعاجلة، واستدعاء متوسل لكل ما تلوح منه بوارق الآجلة، وفيه شعور بهوة هائلة تفغر فاها فى نسيج الوجود، وفيه طعم الرماد يتذوقه المرء فى كل عبارة وإشارة.

ومثل هذا الموقف هو موقف داوود فى «مزاميره» لا أيوب فى تجديفاته، وهو موقف لايتهيأ إلا لمن حصل من التجارب الروحية العنيفة نصيبا موفورا، ثم راح يجتر الماضى، وقد أحاله إلى تسليم، فى ابتهالات تسرى فيها شائعة، الألم الكليل، بل العليل، وهذا كله لايتحقق إلا فى سن متأخرة تماما: حين تنضب قوى التجديف، وتخفت صرخة التمرد، فيشيح المرء بوجهه إلى الجانب الشاحب من الحياة.

لهذه الأسباب الثلاثة كلها نرجح أن يكون هذا الكتاب من كتب التوحيدى الأخيرة ومما كتبه فى آخر عمره.

وهنا تنتفض أمامنا التهمة المشهورة، وهى اتهام التوحيدى بالزندقة وأنه أحد زنادقة الإسلام الكبار الثلاثة: ابن الراوندى، والتوحيدى، والمعرى، وأنه أخبث الثلاثة وشرهم لأنه «مجمج ولم يصرح» على حد تعبيرهم- فتطرح علينا السؤال التالى: كيف تتفق نبرة هذا الكتاب، وهى نبرة صادقة تكشف عن إيمان عميق بالله، وفيها تسليم مطلق لوجهه، مع اتهامه بالزندقة؟.

وللجواب عن هذا السؤال نبدأ فنقرر أولا أن هذه التهمة لايمكن أن يكون أصحابها قد استخلصوها اعتمادا على هذا الكتاب. فمهما أمعنا فى التأويل وتعسفنا فيه فلن نستخلص بجد ووضوح من هذا الكتاب ما يدل على شيء من الزندقة، بله التجديف، فأصحاب تلك التهمة إذن لابد أن يكونوا قد استندوا إلى كتب أخرى للتوحيدى، وإن كنا لاندرى بعد ماهى هذه الكتب، لأن مابين أيدينا لايكفى للإدانة الصريحة.

وها هنا نجرؤ على الافتراض التالى: وهو أن يكون التوحيدى قد ألف كتاب «الإشارات الإلهية» في دور تلا ما يشبه التوبة، وأنه لهذا يعبر عن فترة إيمان مستسلم حار النبرة صادق الطوية كانت آخر فترات حياته الروحية، وأنه قد سبقها فترات نزع فيها منازع لعلها أن تكون الدافع إلى هذا الاتهام.

***

وقد ذكرنا اسم «مزامير داوود» عن قصد، لالمجرد المقارنة والتشبيه ذلك أننا لانستبعد أن يكون التوحيدى قد تأثر «مزامير» داوود فى وضعه هذا الكتاب، إذ ليس من العسير أن نجد أشباها ونظائر عديدة فيما بين «إشارات التوحيدى» و«مزامير داوود»: فصياغة المناجاة المتوجهة إلى الله واحدة، ومرارة التجارب الأليمة التى عاناها كلاهما متشابهة، والشعور بالتسليم المطلق لوجه الله الواحد القهار يكاد يتخذ صيغا للتعبير مشتركة فيما بينهما، والقشعريرة السارية فى ابتهالات كليهما تصدر عن نفس مليئة بأحساس متفقة في ينابيعها ولعل الأمر الذى باعد بعض المباعدة بين كليهما فى هذا الباب هو الصنعة الفنية: فقد طغت المحسنات اللفظية-البديعية خصوصا- عند التوحيدى حتى دفعت به إلى اتخاذ أسلوب عليه مسحه من التكلف ظاهرة، مما أشاع بعضا من البرود فى حرارة النبرة العالية التى هى الأساس الأصيل فيما كتب، وتلك آفة التوحيدى. بينما أسلوب «المزامير» يصدر من القلب إلى القلب فى غير تكلف ولاتعسف يلقيان ضبابا كثيفا على صفاء العاطفة ونصاعة التعبير عن المشاعر، ومن هنا كانت هذه «المزامير»-فضلا عن ملابساتها التاريخية ومكانة صاحبها أو من نسبت إليه- تهزنا بعنف بالغ جدا أكثر بكثير

مما تفعله «إشارات» التوحيدى.

وليس بعسير أن نثبت أن التوحيدى قرأ «الكتاب المقدس» بعهديه: الجديد والقديم. فقد أشرنا فى عدة مواضع من هذا الكتاب إلي التشابه بين عبارات التوحيدى وبين آيات فى الأناجيل، وهذا يقطع بأنه قرأها أو فى القليل عرف الكثير عنها، وآيات بنصوصها، ومادام قد قرأها، فمن الطبيعى أن يقرأ أسفار «العهد القديم» بل أن يعجب بها، وهو الرجل الشاعرى المزاج، الصوفى النفس ومن ذا الذى يقرأ، «المزامير» و«سفر أيوب» و«مراثى أرميا» والأسفار الخمسة المنسوبة إلي سليمان ولايطرب لها، إن كان فى مثل نفسية التوحيدى.

يضاف إلى هذا السبب «المكتوب» أنه كان على صلة وثيقة بأبى على عيسى بن زرعة، وكانا يجتمعان فى صحبة واحدة، وكثيرا أشار إليه التوحيدى ووصفه، وأبو عيسى بن زرعة من كبار المسيحيين اليعاقبة الذين كانت لهم مكانة ملحوظة الجلال فى الكنيسة اليعقوبية المسيحية.

فكيف لايفيد التوحيدى منه، ولطالما أفاد بن زرعة من التوحيدى وسائر أصحابه.

لهذا كله نرجح أن يكون التوحيدى قد تأثر «مزامير» داوود، خصوصا أنه لم يجد شواهد سبقته إلى هذا النوع فى الأدب الإسلامى، اللهم إلا آثارا ضئيلة قد نجد البعض منها أولا فى كتب الحارث المحاسبى ثم فى كلمات الحلاج لكن هذه الآثار بعيدة الشبه كثيرا عن كتاب «الإشارات» هذا، فلايمكن أن يكون صاحبنا تأثرها وحدها نماذج له، وإنما الكتاب الذى يمكن أن يكون قد تأثره حقا وبطريق مباشر وبصورة قوية بارزة، هو كتاب «المزامير» المنسوبة إلي داوود النبى.

وهنا ميدان خصب للدراسة الأدبية، وهو مدى تأثر الأدب العربى الإسلامى «بالكتاب المقدس» بعهديه: القديم والجديد، خصوصا و«العهد القديم» قد ترجم ترجمة ممتازة إلى العربية فى القرن الثالث، وهى الترجمة التى قام بها حنين بن اسحق.

والشواهد على هذا التأثر عديدة، نذكر منها فى المقام الأول أبا عثمان الجاحظ(٢٦) فهو فى رسائله كثير الإشارة إلى آيات فى «الأناجيل» خصوصا، وإلى أحداث تاريخية خاصة بالمسيح، وهو يورد هذه الآيات أحيانا بنصوصها فى ترجمة رائعة، إلا ليتها وجدت اليوم لتحل محل الترجمة الشائنة لأعجمية البائسة التى يتداولها النصارى اليوم فى البلاد العربية.

على أن دعوانا تأثر التوحيدى بأسلوب «مزامير» داوود لاتقدح فى أصالة التوحيدى، بل نرى فيها ما يؤكد هذه الأصالة ويرفع من مكانتها ومكانة صاحبها. فلسنا من أولئكم التافهين العجزة الواهمين المغرورين الذين يفزعون من فكرة التأثر فتنتهى

أصالتهم المزعومة إلى أن تصبح طلاء زائفا من السطحية الرخيصة التى لاترضي غير الأغرار الأغمار من أمثالهم.

والكتاب بعد هذا غنى بما فيه من منهج فى المناجاة لانكاد نجد له نظيرا قبل التوحيدى، وبهذا يمكن أن يعد رائد نوعه، والنموذج الأول لكتب المناجيات التى سنراها من بعد فى الأدب الصوفى، مثل «مناجاة الفرد الكامل» للصدر القونوى»(٢٧) وهى مناجيات فيها وجه الخطاب إلى الله بلغة راقية قريبة الشبه بأسلوب التوحيدى فى «الإشارات» ولكن تفترق عن لغة هذا الأخير بأن أسلوبها أحفل بالمصطلحات الفلسفية والصوفية، وأقل حظا من الجمال الفنى والطلاوة الموسيقية والأدبية، لسنا نبعد كثيرا إذا قررنا أن من الممكن أن يكون ثمت تأثر من جانب الصدر القونوى بأسلوب التوحيدى فى كتاب «الإشارات الإلهية» فضلا عن منهجه.

وإذا كانت الصنعة الفنية قد غلبت على أسلوب التوحيدى فى هذا الكتاب على حساب المعنى والتجربة الروحية، فى بعض المواضع، فليس هذا بقادح فى شيء من القيمة الخطيرة التى لهذا الكتاب فى تاريخ التصوف الإسلامى والحياة الروحية، تلك القيمة التى نرجو أن تتاح لنا فرصة قريبة للتحدث عنها وبيانها فى ذاتها ومع قارنتها بنظائرها فى هذا الميدان الضخم، فى الأدب الروحى الإسلامى، الذى يشمل فن المناجاة الإلهية، وهو فن يدل على ارتفاع هائل فى مستوى الذاتية، وعلى عمق فى غور الحياة الباطنة، وعلي إرهاف فى الحساسة الكونية عند النفوس المتقدة بشواظ من نار القداسة العليا، وفى علائها توكيد مع ذلك لكمال إنسانيتها.

الهوامش

(١) «الامتاع والمؤانسة» ج١ ص٧، القاهرة سنة ١٩٣٩

(٢) ياقوت: «معجم الأدباء»، نشرة القاهرة، ج ١٥ ص١٨، القاهرة بدون تاريخ.

(٣) المرجع السابق، ج ١٥ ص ١٠.

(٤) المرجع السابق، ج ١٥ ص ١٢

(٥) المرجع السابق، ج ١٥ ص١٣

(٦) ياقوت: «معجم الأدباء» ترجمة التوحيدى، ج ١٥ ص١٩

(٧) «الاشارات الالهية» ص ٧٩

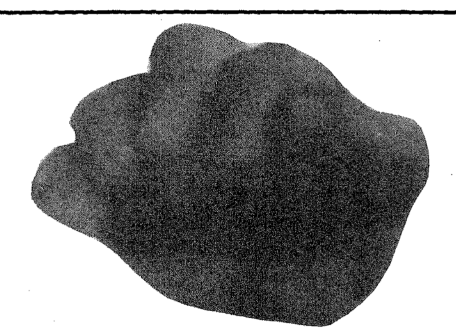
(٨) النديم.

(٩) القربة الخلق الصغيرة.

(١٠) تاج الدين السبكى: «طبقات الشافعية»، ج٤ص٣، القاهرة بلا تاريخ.

(١١) «معجم الأدباء» ج١٥ص٥س٤: «ولو كان يتأله، والناس على ثقة من دينه».

(١٢) أورده السبكى فى الكتاب



من أعمال الفنانة عايدة شحاتة.

المذكور ج٤ص٢.

(١٣) تاج الدين عبد الوهاب السبكي: «طبقات الشافعية»، ج٤ص٣، القاهرة بلا تاريخ.

(١٤) راجع كتابنا عن رابعة العدوية، «شهيدة الحب الإلهي».

(١٥) ولد افرنتس كفكا في ٣ يوليو ١٨٨٣ بمدينة براغ بتشيكوسلوفاكيا (التابعة للامبراطورية النمسوية في ذلك الحين)، وتوفي إثر أصابته بالسل في ٣ يونيو سنة ١٩٢٤ في مصحة كيرلنج قرب فينا بالنمسا.

(١٦) «الاعتبارات» (أو التأملات)، الفقرة رقم ١٠. امجموع مؤلفاته: ج٦ص٢١٦.

(١٧) ص١٣٧-ص١٣٨. القاهرة، سنة ١٩٤٥.

(١٨) ص٨٧.

(١٩) في «ذكريات الطفولة والشباب»، المقدمة ص٧ باريس سنة ١٩٤٧م.

(٢٠) «معجم الأدباء»، ج١٥، ص١٦.

(٢١) الفضل، وحسن الحال.

(٢٢) ياقوت: «معجم الأدباء»، ج ١٥، ص١٨.

(٢٣) المرجع السابق، ج ١٥ص١٩.

(٢٤) المرجع نفسه، ج١٥ص٢١.

(٢٥) المرجع نفسه، ١٥ ج٢٢.

(٢٦) راجع: «مجموع رسائل الجاحظ» ص٥٤ . ٥٨، نشره باول كراوس القاهرة سنة ١٩٤٣، ثم «كتاب الجاخظ إلى أحمد بن أبي داود» في «سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون» لابن نباته، ص١٧٥.

(٢٧) مخطوط بالظاهرية بدمشق تحت رقم ٥٨٩٥ عام من الورقة ١٦ ب إلى ٣٧ب، مقاس ١٨×١٣ سم. وسنقوم عما قريب بنشره

الرؤية الجمالية عند التوحيدى:

عين هى ينبوع العيون

حلمى سالم

«الكلام على الكلام صعب،
لأنه يدور على نفسه،
ويلتبس بعضه ببعضه»

ليس هدف هذه السطور اختلاق نظرية في الفن لأبى حيان التوحيدى (٣١٠هـ- ٤١٤هـ)، فالمعروف أنه لم يترك أثرا كاملا متكاملا فى هذا الشأن (اذا استثنينا رسالته الضائعة: الكلام على الكلام). ولكن قصارى ماتطمح اليه (التى يقوم بها قارئ غير مشتغل بالفلسفة وغير مشتغل بالنقد على السواء) هو التجول فى النظرات المتفرقة لأبى حيان التوحيدى فى هذا المجال لاستخلاص «رؤية» متقاربة فى أمور الفن والأدب، من خلال الشذرات المتناثرة فى كتبه، ومن خلال طرائقه هونفسه فى الكتابة والانشاء.

ولعل المدخل الكبير الى النظرية الفنية عند التوحيدى هو المدخل الفلسفى، فيه يمكن أن نقترب الاقتراب

الصحيح من «فلسفة الجمال» - إذا صح التعبير- عنده. وفى هذا الإطار يمكن أن نقول إن الملمح الغالب الذى يلخص موقف التوحيدى الفلسفى هو «التوسط» ، والاعتدال، أوالتوفيق. وهو الملمح الذى سيلقى بظله فهمه الأدبى والفنى كذلك. ففى العديد من المشاكل الكبرى التى اضطرم حولها الصراع الفكرى/ الاجتماعى فى العصور الإسلامية قبل القرن الرابع الهجرى، ثم فى القرن الرابع الهجرى نفسه، كان التوحيدى يقف الموقف المعتدل، الذى «يتوسط بين طرفين».

وكانت مسألة «الذات الالهية وصفاتها» واحدة من أكبر المسائل التى احتدم حولها الفكر واختلف. هنا نجد التوحيدى يقف فى الموضع المتوسط بين المشبهين والمنزهين.

يرفض التوحيدى كلا الموقفين لأنه يرى استحالة وصف الذات الالهية، وذلك أن «الله الذى لاسبيل للعقل أن يدركه أو يحيط به أو يجده وجدانا، أولى وأحرى أن يمسك عنه عجزا واستخذاء ، وتضاؤلا واستعفاء. فعلى هذا قد وضح أن الصمت فى هذا المكان أعود على صاحبه من النطق ، لأن الصمت عن المجهول أنفع من الجهل بالمعلوم». وهو يؤكد هذا المعنى بمناجاته الجميلة التالية:

«كل ما أقوله فأنت فوقه،
وكل ما أضمره فأنت أعلى منه،
فالقول لايأتى على حقك فى نعتك،
والضمير لايحيط بكنهك.
فالقول وإن كان فيك فهو منك،
والخاطر وإن كان من أجلك فهو لك».

والحقيقة أن هذا التوسط لم يقتصر على الفكر الفلسفى والأدبى عند التوحيدى، بل اشتمل حياته الاجتماعية نفسها، فيذكر د. حسين مروة أن التوحيدى قد اتخذ طريقا وسطا فى سلوكه العام «فهو من جهة كان قريبا الى أصحاب الفلسفة والتصوف .. ولكنه كان أكثر واقعية من جماعته هؤلاء، فلم يقنع بواقع حاله، ولم يستسلم لفقره المدقع». (تراثنا: كيف نعرفه).

«الحق أقرب من أن يشارا إليه،
وأبعد من أن يطلع عليه،
لأن قربه ليس بتدان،
وبعده ليس بتناء».

حسبنا فقط أن نشير اليه:

«إشارة الى عين من غير كيف ولا أين،
ولاتمويه ولامين:
عين هى ينبوع العيون،
وحقيقة ماكان ويكون
على اختلاف القلق والسكون».

(أرجو أن تلاحظ ، صديقى القارئ، أننى سأنثر كثيرا من المقتطفات التى سأوردها من التوحيدى، على هيئة شكل «الشعر الحر»، حتى نرى معا أننا

إزاء شاعر نثرى ، سبق- مع أقران عديدين له- تجربة «قصيدة النثر» التى نتحدث عنها اليوم، بعشرة قرون).

وبالمثل كان موقف التوحيدى من قضية «الجبر والاختيار» «فعلى حين وقف بعض الفرقاء ناحية القول «بالجبرية» حتى لكأن ليس للإنسان من ارادة ، ووقف بعض الفرقاء موقف «الاختيار» الكامل حتى لكأن لا وجود للوح المحفوظ الذى سطرت فيه المصائر والنهايات من قبل، وقف التوحيدى - فى البصائر والذخائر- الموقف الذى يجمع النقيضين بقوله الذى يرى أن كلا الموقفين مؤد للآخر:

«إعلم أن الاضطرار موشح بالاختيار،
والاختيار مبطن بالاضطرار،
وهما جاريان على سننهما،
وماضيان فى عننهما،
ولاينفرد هذا عن هذا،
ولايخلو هذا عن هذا».

بهذه الرؤية «التعادلية» نظر التوحيدى فى مسألة تداخل الحق والباطل، فيروى على لسان على بن أبى طالب أنه قال : «إن الحق لوجاء محضا لما اختلف فيه ذو حجا، وأن الباطل لوجاء محضا لما اختلف فيه ذو حجا، ولكن أخذ ضغث من هذا، وضغث من هذا». ويعلق التوحيدى بقوله: «وهذا كلام شريف يحوى معانى سمحة فى العقل» (البصائر والذخائر).

ولهذا فهو ينقل عن أفلاطون فى «المقابسات» مامعناه«إن الحق لم يصبه الناس فى كل وجوهه ، ولا أخطأوه فى كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة». ويمتد أثر أفلاطون عليه ليتبدى فى غير موضع، وخاصة فى مسألة الوجود، أو عالم الحقائق وعالم الظلال، حيث يرى التوحيدى «أن الأمور الموجودة على ضربين: ضرب له الوجود الحق، فالأمور الموجودة بالحق قد أعطت البقية نسبة من جهة الوجود، وارتجعت منها حقيقة ذلك، فالحاكم بالاعتبار، الفاحص عن هذه الأسرار، إن أصاب فبنسبة الوجود الذى لهذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوى، وإن أخطأ فبما فات هذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوى».

ولعل هذه المواقف الكثيرة لاتدل فقط على منهج التوحيدى فى التوسط والاعتدال - الذى يشارف الجدلية أحيانا ويشارف التوفيقية أحيانا أخرى- بل تدل كذلك على أنه واحد من أوائل المفكرين الاسلاميين الذين أشاروا إشارة مبكرة الى «نسبية المعرفة». ذلك إن من طبيعة كل مفكر بشرى- يقول د. زكريا ابراهيم فى كتابه :أبو حيان التوحيدى، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء- أن يقصر نظره على ناحية واحدة، دون سواها، من نواحى الوجود، ومن ثم فإنه قلما يصيب من الحقيقة أكثر من جهة، بينما تفوته منها جهات أخرى فطن إليها غيره.

ومن الجلى أن هذا الاعتقاد الفلسفى يؤدى من الناحية المذهبية الى الإيمان بأن الحقيقة ليست ذات وجه واحد، كما يؤدى من الناحية الجمالية إلى الايمان بأن الجمال متعدد الوجوه والألوان. وهذا مانلاحظه عندما نجد أسلوبه نفسه يجمع بين «تعدد» فنى وفكرى متنوع. بل إن هذا الاعتقاد فى التعدد قد أدى به إلى الإيمان «بالتسامح المذهبى» و«التواصل الفكرى» ، فما دامت الحقيقة موزعة بين شتى المذاهب ، فالحاصل «إن النفوس تتقادح ، والعقول تتلاقح، والألسنة تتفاتح». ولانشط كثيرا إذا قلنا إن هذه الدعوة الى التسامح المذهبى والتعايش الفكرى هى التى استقى منها المفكرون المستنيرون بعد ذلك بعشرة قرون فكرتهم الكبيرة حول «حوار الحضارات»!

لكن هذه «النسبية» لاتعنى إلغاء «المطلق» . ذلك أن «الحق ليس مختلفا فى نفسه، بل الناظرون إليه اقتسموا الجهات، فقابل كل منهم من جهة ماقابله، وأبان عنه تارة بالإشارة إليه وتارة بالعبارة عنه، وظن الظان أن ذلك اختلاف صدر عن الحق ، وإنما هو اختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق». ولعل هذه الفكرة هى التى أرادها على بن أبى طالب حينما وصف القرآن بأنه حمال أوجه، وحينما أوصى أحد رجاله بألايجادل الخوارج بالقرآن، لأن القرآن كلام مسطور فى كتاب،«لاينطق، وانما ينطق به الرجال» . وهى الفكرة نفسها التى فصلها فى العصر الراهن د. نصر حامد أبو زيد فى تأويله للقرآن وللنصوص الدينية، تحت قاعدة التفريق بين «النص» و«قرَّاء النص».

على أن هذه الفكرة على أهميتها الفلسفية البارزة ،ربما تفضى فى «الفهم الجمالى» إلى نتيجة معاكسة. إن القول بأن «النقب كثيرة والعروس واحدة» - كماأعلن الأقدمون- قد يعنى، فى الفكر الأدبى، أن المضمون أو المعنى ثابت أبدى لايتغير، وإنما تتعدد فقط أشكاله. وأن تعدد أشكال المضمون لايؤثر على ثبات المضمون وواحديته، وهى إحدى الأفكار المثالية التى تنتهى إلى الاعتقاد بأن «الشكل» الفنى ليس سوى «ثوب» أو «نقاب» يتلبس على المعنى، فلا يتغير المعنى مع تغيرات الثوب!

فوق هذه الأرضية الفلسفية يمكن أن نرى نظرات التوحيدى الجمالية والفنية والأدبية . هذه الأرضية الفلسفية التى يمكن أن نوجزها بتمثيل التوحيدى للفكر المثالى فى العصور الاسلامية، بجوانبه المضيئة وجوانبه الضارة، وبتجسيده لأبرز سمات هذا الفكر المثالى: الامتلاء بالتناقضات والتعارضات. هذه التعارضات التى أشار اليها د. حسين مروة موضحا أن من نقائض شخصية أبى حيان أنه ظل بين النزعة الصوفية ونشدان الحقيقة الفلسفية طول حياته، يتجاذبانه فى

مثل صراع أو مأساة، فطورا يستخلصه التصوف وطورا تستأثر به الفلسفة. ولسوف نلحظ أن قسما من رؤى التوحيدى الجمالية ينتمى إلى النزعة الصوفية،بينما سينتمى قسم آخر منها إلى النزعة الفلسفية!

من هذه الزاوية المثالية، يمكن أن ندرك التأثر الشديد لدى التوحيدى بفكر أفلاطون. وقد مرت بنا شذرات من مثل هذا التأثر، ويواجهنا الآن وجه آخر من أبرز وجوه هذا التأثر، وهو استنكاف التوحيدى (كأفلاطون) للشعر والشعراء ، فهو يقرر فى «الإمتاع والمؤانسة»:لست من الشعر **والشعراء فى شئ، وأكره أن أخطو على دحض، وأحتسى غير محض».** ولعله فى ذلك متأثر – بجوار أفلاطون الذى أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة– بموقف القرآن من الشعر والشعراء، حيث وصف القرآن الشعراء بأنهم يقولون مالايفعلون وفى كل واد يهيمون. ويروى لنا التوحيدى عن ابن كعب الأنصارى قوله: «إن من شرف النثر أن النبى لم ينطق إلا به آمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وماسلب النظم الا لهبوطه عن درجة النثر، ولانزه عنه الا لما فيه من النقص».

وعلى الرغم من أن التوحدى قد يرى بوضوح أن «المحسوسات معابر للمعقولات» فإنه كثيرا مايرى أن «المعقولات» هى أشرف من المادة، وأن المعنى من ثم أهم من صياغته. ولقد سأله أبو اسحق الصابى فى تفضيل النثر والنظم فأجاب: «**النثر أشرف جوهرا ، والنظم أشرف عرضا»** لأنه يربط الجوهر بالعقل، والعرض بالحس. والعقل أشرف من الحس، حتى لو كانت «المحسوسات معابر للمعقولات».

فى هذا الفكر المثالى نجد العديد من التناقضات. وفى فكر التوحيدى أمثلة وافرة لهذا الفكر ولتناقضاته. نحن نراه يعتبر «اللفظ» مجرد وعاء أو إناء «للمعنى». ففى مقابسته الهامة رقم ٦٠ من «المقابسات» يورد قول أستاذه السجستانى: «العقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظ للفظ عنده ، وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى مطلوب النفس– دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة– أن المعنى متى صُوّر بالسانح والخاطر وتوفى الحكم، لم يبال بما يقويه من اللفظ ، الذى هو كاللباس والمعرض والإناء والظرف». لكن التوحيدى يعود فى موضع آخر من «الإمتاع والمؤانسة» ليرفض الفكرة التى تقول: «إن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو موضوع غير موضعه، وأفهم غيره ، فقد كفى». إنه لايوافق على ذلك لأنه– يقول د. زكريا ابراهيم– «يحرص دائما على جمال اللفظ ، وموسيقية العبارة، وحلاوة التعبير، ورشاقة الصياغة ، وحسن السبك». وهذا الاعتناء هو ما أكده أحمد أمين فى مقدمة

«البصائر والذخائر» حين قال: «إن التوحيدى لا يتفخفخ فى الأسلوب على حساب المعنى، ولايتدفق فى المعنى وينسى الأسلوب». ولذلك فإن د. حسين مروة يلخص أدب التوحيدى بأنه يجمع ثلاث صفات : الذاتى الوصفى، الذاتى الوجدانى، الموضوعى. ويؤكد أنه لم يكن ممن تلهيهم الصورة اللفظية والبيانية عن فكرة الموضوع ومحتواه ، بل نراه يدقق فى اختيار اللفظة والعبارة لكى يجلو الفكرة بدقائقها، ولكن طواعية اللغة له وثروته اللفظية الغزيرة تخيل لنا أنه مأخوذ بسحر الكلمة عن واقع مضمونها التعبيرى».

الأهم من ذلك كله أن التوحيدى يدعو دعوة أخرى أكثر اعتدالا، هى الموازنة بين اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون ، فنجده فى «الاشارات الإلهية» يقول :«إياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض ، فإن اللفظ للعامة، والمعنى للخاصة». ثم إنه يستجلى ذلك الجدل العميق بين «الشكل والمضمون» فى «رسالة فى العلوم» بقوله : «إن من استشار الرأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة علم أنه الى سلاسة الطبع أحوج منه الى مغالبة اللفظ، وأنه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا، أو معنى عبدا ولفظا حرا ، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر». على ذلك فإن حد البلاغة هو «ما أدى المعنى إلى القلب فى حُسن صورة من اللفظ».

والمغزى الرئيسى فى هذا السياق هو أن التوحيدى (على الرغم من هذه الموازنة الدقيقة، أو فى سياقها الحرج) يفرق بين الطبيعة والصناعة، فيرى أن الطبيعة محتاجة للصناعة، مادامت مرتبة الطبيعة دون مرتبة النفس. ويرى أن البلاغة هى «الصدق فى المعانى مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحرى الملاحة والمشاكلة ، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف » (المقابسات).

ولقد صارت هذه العلاقة الوثيقة بين الطبيعة والصناعة إحدى مقومات الفكر الجمالى الحديث، حيث رأى «باير»، مثلا ، أن الفن فى حقيقته هو حيلة يصطنعها الإنسان الصانع، أو هو «ديالكتيك حسى» يقوم على العقل والصنعة معا (كما يقول زكريا ابراهيم فى كتابه : مشكلة الفن). وهو ما أكده كذلك جون ديوى، مثلا، حين ربط بين الفن والحضارة، مقررا أن شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية قد اصطبغت فى كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة.

وهذا أبو حيان ينصح أديبا (فى الإمتاع والمؤانسة) بقوله : «لاتعشق اللفظ دون المعنى ، ولاتهو المعنى دون

اللفظ» لأنه يرى أ البلاغة فن «مركب من اللفظ اللغوى ،والصوغ الطباعى، والتأليف الصناعى ، والاستعمال الاصطلاحى».

هكذا، فإن التوحيدي ، والعرب بعامة فى قول زكريا ابراهيم ، «قد فهموا أن الفن هو **الإنسان مضافا الى الطبيعة**، مادام دور الصناعة هو تسجيل ماتمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفعية والعقلية» (مشكلة الفن).

«الصناعة» ، إذن، ضرورية عند التوحيدى، لكنه يفرق بين «الصناعة» و«التصنع»، إذ «الذى ينبغى له (للأديب) أن يبرأ منه : **التكلف فإنه مفضحة ، وصاحبه مذموم**» (رسالة فى العلوم)، وعلى ذلك؛ فإن: «شر آفات البلاغة الاستكراه، وأنصع نصائعها الرضا بالعفو».

من هنا، كان التوحيدى ضد الإسراف فى المحسنات المصطنعة، فهو يرى أن السجع، مثلا، ينبغى أن يكون كالطراز فى الثوب، أو كالملح فى الطعام، أو كالخال فى الوجه، ولو كان الوجه كله خالا، لما رأت فيه العين جمالا. ومن ذلك كله يبلور التوحيدى «**شرط الكلام**»:

«**أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كانه نثر، ونثر كانه نظم ،يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع**». (الإمتاع والمؤانسة).

بل إن التوحيدى لايكتفى برفض الفكرة القائلة بأن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون وأفهم غيره فقد كفى- كماسبق- وإنما يقول إن الكلام يتغير المراد فيه باختلاف الإعراب ، كما يتغير الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغير المفهوم باختلاف الأفعال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف. (زكريا ابراهيم : التوحيدى).

والسؤال هو: أليست أفكار التوحيدى عن «أحسن الكلام» وعن اختلاف المعنى باختلاف الإعراب والنحو والحروف، هى من العناصر الرئيسية المعاصرة فى الفكر الجمالى الحديث فى لحظتنا الراهنة؟

ولأن أبا حيان يضع «التشكيل» الفنى موضعه السليم، فهو قد انتبه إلى أن الفن صراع عنيف ضد المادة، مادة اللغة وقواعدها وشروطها. ولعل نصه البديع التالى (من: **الإمتاع والمؤانسة**) يوضح لنا كيف أن الإبداع معاركة جاهدة لشروط باهظة، ومنازلة شديدة لخصم عصى:

«إن الكلام صلف تياه،
لايستجيب لكل إنسان،
ولايصحب كل لسان،
وخطره كثير،
ومتعاطيه مغرور،
وله أرن (نشاط وحركة) كأرن المهر،

وإباء كإباء الحرون،
وزهو كزهو الملك،
وخفق كخفق البرق،
وهو يتسهل مرة ويتعسر مرارا،
ويذل طورا ويعز أطوارا».

ولذا فإن دعوة التوحيدى لامتلاك الأدوات دعوة جوهرية فى إطار فهمه الجمالى، إذ أن «من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام أمهر، وعلى تصريف المعانى أقدر، وازداد بصيرة فى قيمة الإنسان» (رسالة فى العلوم).

بإمكاننا الآن أن نشير الى ست ركائز أساسية فى نظرية الفن عند أبى حيان التوحيدى:

الأولى: هى تميز الانسان عن الحيوان بالفن، فالإنسان لايفضل الحيوان بعقله فقط ، بل كذلك بالحاسة الفنية أو بالقدرة على تذوق الجمال، حيث الإنسان مفضل عن الحيوان «بالأيدى لإقامة الصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس». وهنا ، بالطبع، فكرة «المحاكاة» التقليدية .

الثانية: تساؤله- فى «الهوامل والشوامل» عن- «الإدراك الجمالى» وطبيعته :«ماسبب استحسان الصورة الحسنة؟ وماهذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيّمة للنفس ، والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة ؟ أم من عوارض النفس؟ أم هى من دواعى العقل؟ أم من سهام الروح؟».

الثالثة: التساؤل ، كذلك ، عن كنه «الانفعال الجمالى»: «لم صار من يطرب للغناء ويرتاح لسماعه يمد يده ، ويحرك رأسه، وربما قام وجال، ورقص ونعر وصرخ، وربما عدا وهام؟».

وهو يحكى لنا عن أحد الصوفية كان إذا سمع غناء إحدى الجوارى «ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ فى التراب، وهاج وأزبد، وتعفر شعره... فإنه يعض بنانه، ويخمش بظفره، ويركل برجله» (الإمتاع والمؤانسة).

الرابعة: اعتباره أن الغناء أكثر أثرا على النفس من كل فن عداه. تجده يقول :«أعلمت- جعلت فداك- أن الأوائل كانت تقول: **من سمع الغناء على حقيقته مات؟**».

الخامسة: ضرورة الثقافة والمعرفة للمبدع. فهو يبين لنا أن البليغ يستمد بلاغته من العقل، ويصدر فيها عن التمييز الصحيح، وأن البلاغة جد يجمع ثمرات العقل، وفن يحتاج الى دراسة وتحصيل وطول مراس. فالكاتب لايكون كاملا إلا بعد أن ينهض بدراسة هذه الصناعة ، ويجمع اليها أصولا من الفقه وآيات من القرآن وعلما واسعا بالحديث، وأخبارا كثيرة مختلفة فى فنون شتى لتكون عدة له عند الحاجة اليها، مع الأمثال السائرة والأبيات النادرة، والعبارات المأثورة ، والتجارب

المعهودة ، والمجالس المشهودة. (الإمتاع والمؤانسة) .ذلك أنه «ليس شئ أنفع للمنشئ من سوء الظن بنفسه، والرجوع الى غيره وإن كان دونه فى الدرجة . وليس فى الدنيا محسوب إلا وهو محتاج الى تثقيف .**والمستعين خير من المستبد، ومن تفرد لم يكمل، ومن شاور لم ينقص**».

السادسة: هذا التفريق البديع بين الصدق الواقعى والصدق الفنى. فيبين لنا أن البليغ قد يكذب، دون أن يكون بكذبه خارجا على قواعد الصدق الفنى، لأن «ذلك الكذب قد ألبس لباس الصدق، وأعير حلة الحق، فالصدق حاكم » كما يقول أستاذه أبو سليمان. وليس من العسير التقاط الصلة بين هذه الفكرة والفكرة التى أوردها د. جابر عصفور منسوبة إلى ايزوقراطيس (أحد سوفسطائية اليونان) الذى يرد البلاغة الى المقدرة على «جعل الأشياء الصغيرة عظيمة والأشياء العظيمة صغيرة » وهى التى ذكرها التوحيدى حين قال :«قيل لسقراطس: ماصناعة الخطيب؟ قال : أن يعظم الأشياء الحقيرة، ويصغر شأن الأشياء العظيمة» (بلاغة المقموعين- مجلة ألف- ١٩٩٢)

فى غير موضع من أعمال التوحيدى جرت أحاديث حول النثر والنظم. وخلاصة كل هذه الأحاديث هى رصيد مكنوز لحركة الحداثة الشعرية المعاصرة . ففى البدء يقر التوحيدى بتداخل النثر والنظم، لنجده فى المقابسة ٦٠ من «المقابسات» يؤكد «التقاطع» بينهما «ففى النثر ظل من النظم ، ولولا ذلك لما خف ولا حلا ولاطاب ولاتحلا. وفى النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ماتميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولابحوره وطرائقة ولا ائتلفت وصائله وعلائقه». ولا بد أن نربط ، هنا، هذا «التوسط» بفكره الفلسفى، الذى رأينا كيف أن سمته الغالبة كانت التوسط بين النقيضين، على أساس من رؤيته الشاملة فى أن «**الوسط فيه الطرفان**».

ثم إنه يقول قولته الكبيرة التى يمكن أن يتمسك بها شعراء التجربة النثرية الحديثة، حيث «إذا كان للشعر وزن هو النظم، فإن للنثر وزنا هو سياق الحديث». لكنه يعود الى الموازنة بين النوعين، فيرى بلسان أبى سليمان «إن للنثر فضيلته التى لا تنكر، كما أن للنظم شرفه الذى لايجحد ولايسترد، لأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر، والذى لابد منه فيهما:السلامة والدقة، وتجنب العويص، ومايحتاج الى التأويل والتخليص».

على أن التوحيدى يرجع الى تفضيل «النثر» على الشعر لأسباب عديدة ، منها اتصال النثر- عنده- بالعقل واتصال الشعر بالحس، كما سبق، ومنها نزوعه المثالى الأصلى حول أسبقية المعنى على المادة، وهو لذلك يتبنى ترتيب أبى عبيد الكاتب

النصراني:« ينبغي أن يكون الغرض الأول في صحة المعنى، والغرض الثاني في تخير اللفظ، والغرض الثالث في تسهيل النظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرونق، والاقتصاد في المؤاخاة».

وربما كان السبب الرئيسي في تفضيل التوحيدي للنثر على الشعر هو أنه كان ناثرا لاشاعرا- كما مر بنا- وقد جاءت رسائله ومصنفاته «قصائد منثورة» يشيع فيها من الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية مالانكاد نجد له نظيرا في كل تاريخ الأدب العربي- كما يقول د. زكريا ابراهيم، الذي يسوق لنا هذه القطعة البديعة:

«اللهم إني أسالك جدا مقرونا بالتوفيق،
وعلما بريئا من الجهل،
وعملا عريا من الختل،
وقولا موشحا بالصواب،
وحالا دائرة مع الحق،
وفطنة عقل مبصرة في سلامة صدر،
وراحة جسم راجعة الى روح بال،
وسكون نفس موصولا بثبات يقين،
وصحة حجة بعيدة عن مرض شبهة،
حتى تكون غايتي في هذه الدار
مقصودة بالأمثل فالأمثل،
وعاقبتي محمودة عندك بالأفضل فالأفضل،
من حياة طيبة أنت الواعد بها ووعدك الحق،
ونعيم دائم أنت المبلغ إليه».

ويعلق د. ذكريا ابراهيم متسائلا: ألسنا نجد في هذا الدعاء من الايقاع الصوتي والتناغم اللفظي مايجعل منه «شعرا منثورا» لايقل طلاوة عن الكلام المنظوم؟ (لاحظ أن تعليق زكريا ابراهيم هذا كان عام ١٩٦٤، أي في نفس العام الذي حول فيه العقاد شعر صلاح عبد الصبور (الموزون حسب وحدة التفعلية لاوحدة البيت) الى «لجنة النثر للاختصاص»)!

ولعل هذا النزع البديع في كتابة أبي حيان هو الذي جعل ادم متز في كتابه «**الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**» يرى أنه لم يكتب في النثر العربي بعد أبي حيان ماهو أسهل وأقوى تعبيرا عن شخصية صاحبه مما كتب أبو حيان. هذه الكتابة التي وصفها د. زكريا ابراهيم بأنها «حارة دافئة، تمتزج فيها الفكرة بالعاطفة، ويختلط فيها التصور العقلي بالتاثر الوجداني».

نعود إلى القول إن الانحياز للنثر عند التوحيدي يتأكد بإيراده لقول أبي عابد الكرخي (وهو صوفي مثله):«**النثر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل**». وليس

من ريب فى أن من أسباب شرف النثر عند التوحيدى أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل والأنبياء كلها منثورة مع اختلاف لغتها. وكذلك لأن النثر «مبرأ عن التكلف، منزه عن الضرورة، غنى عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير». النثر عنده «صنو للحرية، بينما الشعر صنو للقيد. وهو المعنى الذى لخصه العرب بقولهم «إن النثر كالحرة، والشعر كالأمة». وفوق ذلك كله فإن «النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة».

غير أن التوحيدى، مجددا، يعود (فى **مثالب الوزيرين**) الى الاعتدال بين النظم والنثر- حتى وإن شاب هذا الاعتدال نوع من النظرة الأخلاقية التى ترى أن المعيار الضرورى هو «الحق»- فيؤكد أن الجمال ليس مقصورا على النثر دون النظم، ولاالحق مقبولا بالنظم دون النثر، وإنما يعترض على باطل النظم كما يرحب بحق النثر، مادام النثر لاينتقص من الحق شيئا.

ولكنه- بسبب تراوحه المشار إليه سابقا بين الفلسفة والتصوف- كثيرا مايعود الى معيار «**الحقيقة**» (**وهى من مجال الصوفية**) **بدلا من معيار** «**الحق**» (وهو من مجال الفلسفة) ليوضح لنا، فى معرض موازنته بين «الشكل» و«المضمون»، موجها نصائحه الى طلاب البلاغة، أن طالب الأدب عليه:

«ألا يقتصر على معرفة التاليف

دون معرفة حسن التاليف،

.....ليترقرق عليه ماء **الصدق**،

ويبدو منه لألاء **الحقيقة**» (البصائر والذخائر).

هناك مجموعتان من العلاقات تحكمان رؤية التوحيدى للعالم. الأولى تبدأ **بالعقل** وتمر **بالجوهر** وتنتهى **بالنثر**. والثانية تبدأ **بالحس** وتمر **بالعرض وتنتهى بالشعر**. ولو عدنا الى ثنائية التوحيدى لأدركنا معنى هذه الرؤية، خاصة إذا رأينا محاولاته فى التوازن أو التوفيق الدقيق بينهما (وهى المحاولة التى سعى إليها زكى نجيب محمود فى العصر الحديث). ويردنا هذا التوسط إلى مقابسته الشهيرة حول «**أن الوسط فيه الطرفان**». إذ روى التوحيدى عن أبى سليمان: «قال بعض الطبيعيين: **الوسط فيه الطرفان، فإن الماء الفاتر توجد فيه الحرارة والبرودة**. ثم قال: هذا بيان قول الأوائل: الانسان لب العالم، وهو فى الوسط لانتسابه الى ماعلا عليه بالمماثلة، والى ماسفل عنه بالمشاركة. ففيه الطرفان، أعنى فيه شرف الأجرام الناطقة بالمعرفة والاستبصار، والبحث والاعتبار، وفيه صفة الاجسام الحية الجاهلة».

ومن هذه التوازنات أنه «من الصورة

والهيولى يكون الحد» لأنه «لاوجود لشئ إلا بصورته وهيولاه، فأما الهيولى بذاتها فغير موجودة، وكذلك الصورة».

ولعل تفضيل التوحيدى للعقل على الحس، ومن ثم للنثر عن النظم، أن يكون مرتبطا ، بأسبقية وأفضلية الصورة على المادة، ولذلك يصبح من المتوقع أن يتبنى- مرة أخرى وأخرى- رأى أفلاطون: «قيل لأفلاطن : أى الأمرين أعلى درجة أن يقول مايعلم أو يعلم مايقول؟ فقال: أن يقول مايعلم ، لأن مرتبة العلم فوق مرتبة القول «فالقول- يقول التوحيدى- تابع للعلم. (المقابسات) - مقابسة ٦٨: أن الوسط فيه* الطرفان).

هكذا نرى التوحيدى يفصل المادة عن الصورة تارة ويمزج بينهما تارة أخرى. ونراه يفصل-بالتالى- الشكل عن المضمون (مفضلا المضمون بالطبع) تارة، ويمزج بين الشكل والمضمون تارة أخرى.

لنقرأ هذه المحاورة (ولنتذكر أن التوحيدى يدير معظم أعماله على هيئة المحاورات ، كما فعل أفلاطون):

«قال: ماحد الكلام؟

الجواب: أنه مؤلف من صوت وحرف ومعان. يقال : كيف يحصل؟

الجواب: بجذب الانسان الهواء بالحركة الطبيعية وحصره فى قصبة الرئة ودفعه ومصاكته بالحركة الإرادية للهواء الخارج بحروف تجذبها آلة اللهوات. وهذه مركبة دالة بحروف اتساق والشاق مع معانى فكر النفس بالمنطقية، بقدر الهواجس الطارئة ، والخواطر السانحة ،والصواب المؤيد للعقل، والأثر الحاصل فى القلب».

يقال: ماالشعر ؟ الجواب : كلام مركب من حروف **ساكنة ومتحركة،** بقواف متواترة، ومعان معادة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة .

يقال: ماالإيقاع ؟ الجواب: **فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة».**

يقال ماالكون؟ الجواب: خروج الشئ من القوة الى الفعل»

«يقال ماالفساد؟ الجواب: خروج الشئ من الفعل الى القوة».

يقال: «ماالصورة؟ الجواب: **هى التى بها الشئ هو ماهو».**

«يقال: ماالهيولى؟ الجواب: هى قوة موضوعة تحمل الصور منفعلة.

يقال: ماالجوهر؟ الجواب: هو القائم بنفسه الحامل للأغراض لا يتغير ذاته، موصوف لاواصف»

(مقابسة ٩١ من المقابسات)

ويلاحظ على هذا النص مايلى:

١- أن الكلام لابد له من الايقاع والألفاظ والمعانى.

٢-أنه يضع رؤية شبه علمية فى الجانب الصوتى للكلام وصلة الصوتيات بالمعانى، وهى فكرة صارت فيما بعد من رؤى الفكر الفنى الجمالى الحديث.

٣- أنه يميل أحيانا الى الصورة حتى يرى أنها «هى التى بها الشئ ماهو» ويميل أحيانا الى الهيولى حتى يرى أنها «قوة موضوعة تحمل الصور منفعلة».

إن هذا التوازن بين «الصورة» و«المادة» هو ماسوف نجده فيما بعد عند علماء الجمال الغربيين، مثل سوريو، الذى يرفض فصل الصورة عن المادة ، ويرى أن عالم الجمال لايعرف سوى الملاء والنظام، فهو يجهل الصورة الفارغة كما يجهل المادة الخالصة. وذلك أن «الصورة» فى الحقيقة هى«الشئ نفسه بوصفه موضوعات » لامجرد امتداد محض، بل هى «كيفية» باطنة فى صميمه. (مشكلة الفن)

٤- أنه يميل الى الاعتقاد بوجود جوهر ثابت«هو القائم بنفسه ،الحامل للأغراض لايتغير بذاته ،موصوف لاواصف». وهى فكرة «المطلق» فى كل الفلسفة المثالية، أوهى «الحق» فى الفكر الدينى الاسلامى ، عند التوحيدى وغيره.

٥- إنه يقدم لنا فكرة ذكية عن الشعر حين يقرنه بالساكن والمتحرك من الحروف. ولعل الانطلاق من مبدأ «الساكن والمتحرك» فقط، كان الأساس الموسيقى لتجربة الشعر الحركلها، التى بدأت منذ أواسط القرن العشرين.

٦- كما يقدم لنا فكرة متقدمة أخرى فى مسألة الايقاع، حينما يربطه بالفواصل الزمنية المتناسبة (المتعادلة) ضاربا بذلك مبدأ الصندوق الخليلى ، لأنه يفتح الطريق إلى اكتشاف «فواصل زمنية متناسبة» غير تلك التى قعدها الخليل، متلائمة مع «زمانية» الكتابة وعصرها ورؤيتها الموسيقية.

٧- أنه لم يرد فى كل هذه الحوارات سؤال أو جواب عن «الجمال»!.

هذا التوسط نفسه، نقابله فى النظر الى مشكلة قدم العالم وحدوثه، حيث «قال أبو سليمان: انما فرض الاختلاف من الناظرين فى العالم : أهو قديم أم محدث ، لأمر لطيف. وذلك أن الناظر الى المركز وجد الشئ الكائن ثم وجد الشئ الفاسد ، فحكم أن الحدوث والقدم قد تعاقبا عليه، قدم بالزمان وحدوث أيضا بالزمان ، (فجاء) الحكم بأنه محدث واجب. والناظر الى هذه الأجرام العلوية وجد مالايكون ولايفسد ولايعتريه دثور، فحكم بأنه قديم. وكان النظران صحيحين من الجهتين المختلفتين».(المقابسات / مقابسة ٩٣)

ويؤكد هذه النظرة الجدلية قوله- عن شيخه نظيف الرومى: «العالم من حيث هو كائن فاسد، ومن حيث هو فاسد كائن، فلذلك نظمه بدد، وبدده نظم، ومتصلة مفصول، ومفصولة متصل، وغفله موسوم، وموسومة غفل، ويقظته ،رقاد ورقاده يقظة، وغناه فقر، وفقره غنى، وحياته موت وموته

حياة». (مقابسة ٩٩٠/ المقابسات)

ونفس هذا التوسط نجده فى مقابسة ٣٣ (الحركة والسكون وأيهما أقدم) ، اذ يرى :« أما عند الحس فالحركة أقدم، وأما عند العقل فالسكون أقدم. والسكون عدم الحركة. وكل حس فقوامه بالحركة. وكل عقل فصورته بالسكون. وذلك لأن«حركة الحس الى الاضمحلال والنكول. وسكون العقل الى الكمال والحصول».

واذا قرأنا هذه الكلمات قراءة جمالية انتهينا الى أن صاحبها يميل الى العقل، أى الى النثر. على أنه مع ذلك يرى أن العقل مع شرفه وعلو مكانه لايخلو من انفعال (مقابسة ٤٧) ، فقدقيل لأبى سليمان: بأى شئ تعرف أن فى العقل مع شرفه وعلو مكانه انفعالا؟ فقال: باستحسانه واستقباحه، لأن هذين انفعالان».

على أن للتوحيدى فكرة هامة فى الجديد والتجديد،مؤداها أن النسج على المنوال القديم أصعب من ابتكار الاسلوب الجديد، ذلك لأن «كل مبتدئ شيئا فقوة البدء فيه تفضى به ، الى غاية ذلك الشئ، وكل متعقب امرا قد بدأ به غيره فإنه بتعقيبه يفضى،الى حد ما بدأ به فى تعقيبه ويصير ذلك ميداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ والمتعقب».

فى هذا الضوء ، لابد أن يقرر التوحيدى أن «بعض المسائل توجد بالفكر والروية وبعضها بالخاطر والإلهام».، وذلك «لأن البديهة تحكى الجزء الالهى بالانبجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس ويسبق الطالب والمتوقع. والروية تحكى الجزء البشرى، وكذلك الفكر والتتبع والاستمداد والتوقع» «قلت له: فأى القوتين أشرف؟

فقال: كلتاهماا على غاية الشرف ،إلا أن البديهة أبعد عن معانى الكون والفساد ، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال ، والروية ألصق بكمال الجوهر. وأشد تصفية للطينة من الكدر» (مقابسة ٥٥/ المقابسات).

وفى سياق تفضيل المعنى (العقل / الجوهر الصورة/ النثر/) على اللفظ (الحس/ العرض/ الهيولى/ النظم) يمكن أن نفهم جملة التوحيدى:

«هيهات

ضاق اللفظ واتسع المعنى

وانخرق المراد، وتاه الوهم ،

وحار العقل»

وهى تذكرنا- فى الوقت نفسه- بجملة النفرى الشهيرة:«**كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة**» ، وبقوله: «**النظر ربما خاطب الناظر بالانتقال به عبارة ، ولاتحمله ترجمة**».

على أننا، بعد ذلك كله يمكن أن نستخلص بعض الرؤى الجمالية لأبى حيان التوحيدى، لا من آرائه الفلسفية أو الفكرية، ولامن آرائه الأدبية فى الأدب فحسب، وانما من خلال ماتعنيه نصوصه ذاتها.

إن قراءة جديدة لبعض نصوص أبى حيان التوحيدى ستجعلنا نضع يدنا على حقيقة أن كثيرا من عمل التوحيدى يمكن أن نصفه بأنه شعر منثور - كما سبقت الأشارة - ، فعلى الرغم من أنه لم يقرض الشعر (بل لم يحبه) فالواقع أن نصوصه النثرية فى ذاتها ليست سوى شعر رفيع. لنقرأ له، (من الاشارات الالهية):

«إن نطق نطق حزنان منقطعا،
وإن سكت سكت حيران مرتدعا
وإن قرب قرب خاضعا،
وإن بعد بعد خاشعا،
إن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر،
وإن أمسى أمسى منتهب السر من هوانك الستر،
مصه الذبول
وحالفه النحول»

أليس هذا شعرا قريبا مما نسميه «الشعر الحر» الذى بدأ مع منتصف القرن العشرين؟.

ولنقرأ له:

«إن كنت من أهل الغصة،
فتجرع بالتسليم مرارة الغصة،
إن أردت أن تلحق بالملأ الأعلى،
فذب بين البلاء والبلى،
إن كنت من أهل المنة،
فلاتنظر الى المحنة،
ولكن انظر الى المحنة فى المحنة»

والواقع أننا ، مع هذا الشعر المنثور وبمناسبته ،بحاجة الى إعادة النظر فى تاريخنا الأدبى بحيث نعيد تصنيف أشكاله الفنية التى قدمت لنا من قديم. فقد تجمدت تلك التصنيفات المدرسيه على تقديم ذلك الشكل العمودى التقليدى باعتباره هو «الشعر» وحده ،وعلى أن كل ماخرج عن هذا العمود التقليدى (ذى الشطرتين) هو نثر لاشعر.

إننا لو أعدنا النظر الى نثر التوحيدى ونثر كل من الجاحظ وابن العميد، وابن عربى والنفرى والبسطامى، ،أو غيرهم سنجد بين أيدينا أنواعا باهرة باكرة من الشعر (وأن كان غير موزون).

والحق أن القرن الرابع ، بالذات، كان هو القرن الذى ازدهرت فيه الكتابات النثرية البديعة، التى يتوجب علينا نحن المعاصرين، أن نصنفها فى صميم الشعر الجميل، الى جوار ماكان من شعر عمودى عظيم فى ذلك القرن نفسه. بهذا المعنى: فإن لدينا فى القرن الرابع شعراء عظماء: مثل المتنبى والجاحظ والتوحيدى والحلاج.

«هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه،
ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه،
وأغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه،

وأبعد البعداء من كان بعيداً
فى محل قربه،
لأن غاية المجهود
أن يسلو عن الموجود،
ويغمض عن المشهود،،
ويغضى عن المعهود،
ليجد من يغنيه عن هذا كله
بعطاء ممدود،
ورفد مرفود،
وركن موطود،
وحد غير محدود»
(الإشارات الالهية)

وفى سياق المقارنة بين أسلوب الجاحظ وأسلوب أبى حيان التوحيدى، أوضح لنا د. حسين مرورة ثلاث خصال يفترق فيها التوحيدى عن صاحبه:

الأولى: أن الجاحظ يكتب من خارج ذاته، بينما يكتب التوحيدى من داخل ذاته «يكتب من وراء قلبه وعقله وعينيه، تحسه يتنفس ويلهث ، وتدركه يتأمل ويفكر، وتراه ينظر ويرسم».

الثانية: أن التوحيدى لم يتخلص من حركة الفن الزخرفى الشائعة فى أدب عصره، وإن حاول التمرد عليها فى أوائل عهده بالكتابة.

الثالثة أن الجاحظ قد أخضع أسلوبه لشخصياته، بينما أبو حيان قد أخضع شخصياته لأسلوبه.

وهنا لابد أن نقول إننا لانتفق كثيرا مع المقارنة المتعسفة التى يجريها د. عبد الرحمن بدوى بين التوحيدى وكافكا فى (مقدمة الإشارات الالهية)
لأسباب عديدة:

أولا: لأننا نرفض مثل هذا المنهج الذى ينتهجه بعض المفكرين من التماس شرعية مفكرينا الاقدمين بمضاهاتهم بأعلام الفكر الغربى، لأن ذلك من حيث الوضع الزمنى غير صحيح ، وهو من حيث المعنى الفكرى غير صحى، اذ هو يدل على دونية لاترقى إلا بالانتساب الى الفكر الغربى.

ثانيا: أن وجودية التوحيدى ليست هى وجودية القرن العشرين ، بل إنها أقرب ماتكون الى «وجودية صوفية» مما نراه عند الحلاج والنفرى وبن عربى. وليس غريب التوحيدى هو غريب الوجوديين الذى نعرفه عند البير كامى أو سارتر.

إن غربة التوحيدى هى غربة المتصوف المتحد بالوجود، الغائب عن الشهود:

«أن تصحب كونك بفراق كونك،
وتبيد فى عينك عن عينك،
وتنأى عن شاهد زينك وشينك،
وتمحو أثر المكان فى أينك»

وهو قول قريب من كلام الحلاج وبن عربى. وهذه غربة شبيهة «بالغربة الغريبة» للسهروردى (الصوفى المقتول) حيث يتصور العالم كمغارة يجب أن يدخلها الباحث عن الحقيقة ،

فيبدأ من عالم الكون والفساد الذى يجد نفسه سجينا فيه، حتى يصل الى مجمع الأنوار، وهى الدار الأولى للروح، وليست الا رمزا للمكاشفة وتحقيق الراح- كما يقول د. **مصطفى غالب** فى كتابة عن «**السهروردى**».

واذا كنا فى سياق الصلة بين التوحيدى والمتصوفة، من الناحية الفنية على الأقل، فلابد أن نذكر أن أسلوب «**التقية**» الذى اتخذه المتصوفون ستارا وشفرة، وعبر عنه التوحيدى بقوله «لابد من التنفيس عند تضايق الخناق.. ولابد من الانحجاز عند تعذر الانجاد والإعراق » (الاشارة الى الحجاز ونجد والعراق)، هو أسلوب عميق العلاقة بأسلوب **الرمز**، لأن هذه التقية- كما يقول د. **جابر عصفور**- « عبارات تصل ضرورة إبلاغ مافى الداخل من «اعتقاد» بتغيير «طريقة» الكلام نفسها، وذلك بواسطة الكلمات التى تشير الى شئ وتدل على غيره، كأنها وصول الى المقصود بطريق يخالف المعتاد».

وهو الأمر الذى يرتبط بقول النفرى، فى مواقفه «وقال لى: **ماكل عبد يعرف لغتى فتخاطبه**، ولاكل عبد يفهم ترجمتى فتحادثة»، ويجسده قول التوحيدى نفسه:

«هذا رمز وراءه رمز،
وإشارة فوقها إشارة،
وعبارة حولها عبارة،
ولكن التقى ملجم،
ولابد من بعض السكوت،
كما أنه لابد من بعض القول».

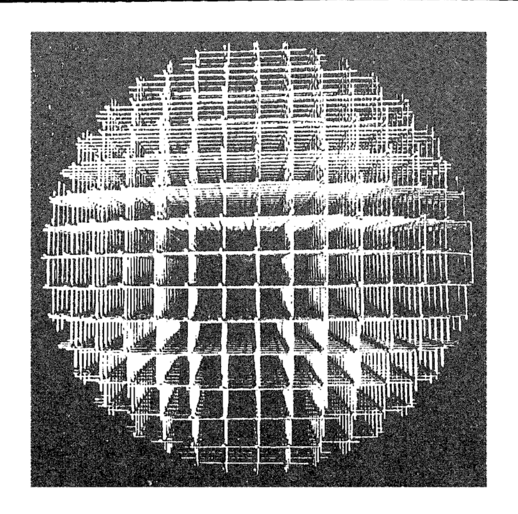
وإذا كانت عبارات النفرى والتوحيدى- كما يرى د. **جابر عصفور**- تصل استخدام الرمز بالتقية، وتقرن عملية «**الترميز**» أو صياغة الرموز بإنتاج لغة سرية، مفتاح شفرتها مقصور على أهلها، صيانة لما تنطوى عليه أقوالهم من معرفة تخصهم، فإن للرمز - مع ذلك- معنى مغايرا لهذا المعنى الخاص بالتقية، وهو معنى معرفى يتصل بما تضطر إليه اللغة من تغيير فى علاقاتها المجازية لتستوعب مالاتستوعبه الألفاظ العادية من الحقائق المتعالية. (بلاغة المقموعين).

فى هذا السياق أطلق النفرى تحذيره الكبير فى «المواقف والمخاطبات» :

«إن السكون الى العبارة نوم، والنوم موت، ومن يموت لايظفر بحياة ، ولايحصل عبارة».

ثالثا: لكن المؤكد فى كلام د. **بدوى** أن «الروح الغريبة تهفو الى التميز وألد أعدائها التكرار، لأنها تنشد دائما أبدا التجديد والابتكار، فالمعهود هو القاعدة العامة، هو النواميس المقررة بين الناس، هو مايراه الناس وبه يحكمون وعليه يسيرون » ولذلك كان التوحيدى - كما مربنا- ينحاز الى «الابتداء» لا الى «الاقتداء».

ولذلك كله فإن التوحيدى على الرغم من أنه رأى أن حد الكلام هو الابتعاد عن



نموذج من الفن البصرى المعاصر للفنان الفرنسى «موريليه»

«استعمال الغريب والعويص»، وما«يحتاج الى التأويل»إلا أنه فى نصوصه نفسها كان يعلن دائما:

«أنت الغريب فى معناك»

ويعلن أن:

«الغريب من هو فى غربته غريب».

ويقول: «زللت عن رسم حالى
لاختلافى فى مقالى وفعالى
وغيبتى فيما علىّ عمالى»

وهو قول قريب من قول النفرى: «وارنى عن إسمى، وإلا رأيته ولم ترنى».

ويصرخ «الى متى نخفى أنفسنا كأننا على رشد اوغبطة؟»

هذا هو التوحيدى- المغترب - الذى له «عين اذا رمقت بهتت، ونفس اذا تمنت تعنت، وروح اذا هشت عذبت».

وهذا هو التوحيدى الذى شكلت إشاراته عن الرمز والتقية والشفرة، مادة رئيسية من المواد التى كونت العقائد الجمالية الجديدة فى فكرنا الحديث.

موسيقى الخط العربى

محمد بغدادى

لو كـان «على بن محمد بن العباس التوحيدى»- الذى اشتهر باسم «أبى حيان التوحيدى»- يعلم أنه أول من وضع أسس علم الجمال عند العرب.. بل أنه يعد أول ناقد عربى.. لما أقدم على هذه الفعلة الحمقاء إذ أحرق وهو فى العقد التاسع من العمر.. كل آثاره.. وأتلف كل كتبه ومخطوطاته التى أبدعها طوال سنوا ت العمر المديد.. وانصرف بعدها الى الزهد والورع والتصوف... حتى إذا جاءت سكرات الموت... فاجتمع حوله مريدوه مكثرين من ذكر الله.. يسألونه اللطف به.. والعفو عنه.. فرفع رأسه يقول لهم:

«أترونني أقدم على جندى أو شرطى؟!! .. إنما أقدم على رب غفور»(١)

فالرجل كان فنانا ناقدا.. وفيلسوفا فنيا.. وخطاطا بارعا.. وهو أديب حكيم وصوفى جميل.. على الرغم من أن الوراقة (أى نسخ الكتب) كانت مهنة

كبار الكتاب فى عهده.. الا أنه لم يصب من ورائها مركزا مرموقا.. ولا جاها أو رفعة.. حتى أن المتتبع لسيرته يكتشف بسهولة «أن المسافة بين جبروت عقله، وتهافت شخصيته، شاسعة جدا، حتى ليصعب على قارئه، أن يدرك اجتماع هاتين الشخصيتين المتضاربتين: فكر حر قوى، ونفس متهالكة متخاذلة!!»(٢) .. وهذا مادفعه الى إحراق كتبه.. بين شعور الخيبة والأسف .. لهذا عاش فقيرا.. ومات غريبا مجهولا.

وكانت مهنة التوحيدى التى احترفها.سببا فى سعة اطلاعه.. وازدياد معارفه.. إذ كان يعمل وراقا..«وكان النسخ عونه على القوت، ووسيلة الى الارتزاق » (٣).. وهذا ماجعل من ابى حيان دائرة معارف جيله على الرغم من أنه كان ضجرا من حرفته.. وسماها حرفة الشؤم .. وطمع فى عمل أقل عناء وأكثر جدوى.

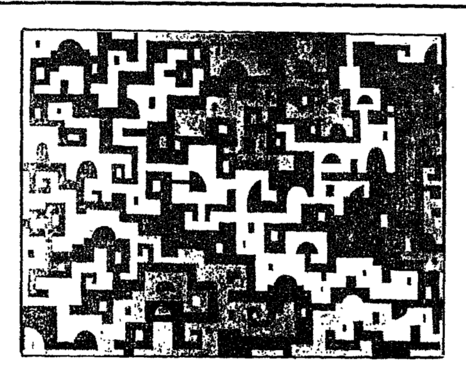
ولعل اتصاله بمهنة النسخ.. وهو كاره لها.. جعلته يقبل عليها بنفس متمردة.. وروح نزقة متحفزة.. حتى إذا ضاق صدره.. وازداد تبرمه بما ينسخه من كتب.. راح ينتقد النص وكاتبه بشدة.. وربما من هنا بدأت تظهر عنده بوادر الكتابة النقدية.. بل أنه برع فى إظهار مثالب الكتاب فى عصره.. فيقول «عبد الرازق محيى الدين» فى رسالة الماجستر التى حصل عليها من جامعة فؤاد الأول فى سيرة التوحيدى وأثاره عام ١٩٤٨:

«تتبعت مؤلفات ابى حيان فوجدته كثير النعى على متكلمى زمانه، دائم السخرية بهم، والحط من شانهم، لا أستثنى من ذلك فرقة، ولا أصحاب مقالة، كما وجدته مناصرا أصحاب الحديث أنصار الأثر والرواية، ويفضلهم على المتكلمين من أصحاب الرأى والقياس»!!

ولعل تفضيله للمتكلمين والرواة.. جعله ينحو نحوهم فيما كتب.. حتى أننا نجد أن «كل ماكتبه أبو حيان فى علم الجمال ماهو الا مجموعة آراء المفكرين العرب والادباء الفنانين الذين اهتموا بالفن والصياغة، وتمخض هذا عن النظرية العربية التى شملت مشاكل علم الجمال الحديث ومنها مشاكل الإبداع والتذوق»(٤)

وقال عنه ياقوت الذى ترجم له:«...فهو شيخ الصوفية ، وفيلسوف الأدباء ومحقق المتكلمين، ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء ، وهو فرد الدنيا الذى لانظير له ذكاء وفطنة ، وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم فى كل فن حفظه، واسع الدراية والرواية »(٥).

ولأن التوحيدى كان وراقا فمن الطبيعى أن يكون حسن الخط بارعا فيه عارفا بفنونه وأنواعه.. وقد ورق «لزيد بن رفاعة».. واستكتبه الوزير «ابن العارض» كتاب «الحيوان» **للجاحظ**، وكان حسن الإلمام به قديرا على ضبطه..



لوحة معاصرة تحت عنوان« تكوين»

وقد نسخ له رسالة لأبى زيد البلخى وقد سأله «ابن عباد» أن ينسخ له ثلاثين مجلدا من رسائله.

ولشدة حبه للخط العربى ألف فيه رسالة قيمة «ربما تكون من أقدم ماألف فى العربية عن الخط العربى.. وزاد على تجويده للخط وتزيينه ، وزخرفته، قدرته على ضبط النسخ، وسلامته مما يدخله الوراقون من تصحيف وتحريف»..(٦) أى أنه كان دقيقا ومدققا فيما ينسخ من نصوص.. ولم يكن يحتاج الى مراجعة من أحد لتصحيح ماكتب.

ورسالة التوحيدى فى عَلم الخط.. تقع فى ست وثلاثين صفحة ولها مخطوط فى مكتبة «فينا» .. ونسخة مصورة فى مكتبة جامعة القاهرة. وهى أولى المراجع التى وضعت قواعد للخط .. ووصفا لخطوط بعض معاصريه، وقد عدد لنا التوحيدى أنواع الخطوط العربية وأقسامها فى زمانه فقال:

«كانت العبرة فى زمانهم قواعد الخط الكوفى بأنواعه، وهى إثنا عشر قاعدة: الاسماعيلى، والمكى، والمدنى، والاندلسى، والشامى، والعراقى، والعباسى، والبغدادى، والمشعب، والريحانى، والمجرد، والمصرى، فهذه الخطوط العربية التى كان منها ماهو مستعمل قديما، ومنها قريب الحدوث، أما هذه الطرائق المستنبطة فهى مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت»(٧).

وجاءت رسالة أبى حيان التوحيدى عن الخط متضمنة كل مايتصل بهذا

الفن من مقولات ونصائح وتوجيهات.. وكل مايتعلق بأسرار فن الخط من أدوات وطرق للكتابة.. وقد أورد التوحيدي في رسالته أقوال الأقدمين من الفلاسفة والكتاب والمبدعين عن الخط العربي.. **إذ أن العرب أكدوا على أهمية فن الخط لأنه يحمل خصائص الجمال المجرد... فقد تضافر الرقش العربي وهو الفن الزخرفي المجرد مع الخط العربي في تحديد شخصية الفن العربي..**

فيقول «هاشم بن سالم» في الرسالة:

«.. قد تكون صورة المداد في الإبصار سوداء، ولكنها في البصائر بيضاء»... أي أن رؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط.. ويقول «ابن المقفع» عن القلم: «يريد العلم يخب بالخبر، ويجلى مستور النظر، ويشحذ كليل الفكر ويجتني من مشقة ثمرة الغير والعبر» ويعرف أبو حيان الجمال فيقول: إنه **«كمال في الأعضاء ، وتناسب بين الأجزاء، مقبول عند النفس».**

وفي الرسالة يضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول: «.. والكاتب يحتاج الى سبعة معان.. الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق» وتنفرد رسالة التوحيدي في الخط في تفسير هذه المعاني فيقول:

* أما المجرد بالتحقيق: فإبانه الحروف كلها منثورها ومنظومها.

* أما المراد بالتحديق: فإقامة الحاء والخاء والجيم وأشبهها على تبييض أوساطها.

* أما المراد بالتحويق: فإدارة الواوات والفاءات والقافات.

* أما المراد بالتخريق : فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين.

* أما المراد بالتعريق : فإبراز النون والياء مثل عن وفي ومتى.

* أما المراد بالتشقيق:فتكنف الصاد والضاد والكاف.. مما يحفظ عليها التناسب والتساوي فالخط في الجملة كما قيل **هندسة روحانية بآلة جسمانية.**

*أما المراد بالتنسيق : فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها.

* أما المراد بالتوفيق: فحفظ الاستقامة في السطور من أولها لآخرها.

* أما المراد بالتدقيق: فتحديد أذناب الحروف بإرسال اليد واعتمال سن القلم

* أما المراد بالتفريق: فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض وملابسة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن، جامعا بالشكل الأحسن».(٨)

ويحدثنا التوحيدي في رسالته عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطها فيقول



. نموذج من الخط الكوفى يصلح لان يكون فنا بصريا للخطاط العراقى

«هاشم البغدادى» -لله الملك وحده.

على لسان أحد أرباب المهنة.

«خير الاقلام مااستمكن نضجه فى جرمه، وجف ماؤه فى قشره، وقطع بعد إلقاء بزره، وصلب شحمه، وثقل حجمه». وقال آخر: «والقلم المحرف يكون الخط به أضعف وأحلى، والمستوى أقوى وأصفى، والمتوسطبينهما يجمع أحد حاليهما، وما كان فى رأسه طول فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة، وماقصر فبخلافه».

أما برى القلم فيرى التوحيدى أن له أربعة طرق وهى الفتح والنحت.. والشق والقط.. أما القلم فهو أنواع.. منه الفارسى والبحرى والنبطى.. حسب نوع القصبة.

أما مبادئ تعليم الخط فيحدثنا بها التوحيدى على لسان ابراهيم ابن العباس مخاطبا غلامه:«ليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظة ، ولا تبره عند عقدة، فإن فيه تعقيدا للأمور، ولاتكتب بقلم ملتو، ولا ذى شق غير مستو، واجعل سكينك أحد من الموس وأجود (لخط أبينه»(٩)

وبظهور الخط العربى ربحت الحضارة والتراث الانسانى نوعا جديدا من الفنون التشكيلية .وفى تصورى أن الفنان العربى فى إبداعاته المتنوعة.. واستخداماته المتعددة للخط العربى استطاع أن يسبق حركة الفن التشكيلى المعاصر فى نزوعه الى التجريد.. وقد لجا الفنان العربى للتجريد هروبا من التشخيص فى بداية الدعوة الإسلامية، وهى حالة

فرضتها عليه ضرورة الامتثال لأوامر بعض الفقهاء الذين فسروا بعض أحاديث الرسول «صلى الله عليه وسلم» على أنها تحريم للتصوير... وان استقر رأى الكثير من المفسرين والباحثين على أن وهذه الاحاديث كان يقصد بها فى البداية صرف المسلمين عن عبادة الاصنام.. خاصة وأنه لايوجد نص قرآنى بالتحريم أو تجريم التصوير:

ولما كان المسلمون فى البداية على غير وفاق بالتصوير والنحت فلم يكن أمام الفنان المسلم سوى كتابة آيات من القرآن الكريم داخل المسجد وفوق جدران المآذن.. تبركا وتقربا الى الله وتجميلا وتزيينا لبيوته.. ولا نعتقد أن الفنان الاسلامى الذى أبدعت يداه تلك الآيات المحفورة أو البارزة على شرقات المآذن العالية قد كتبها وهى على هذا الارتفاع الشاهق ليقرأها المارة أو المصلون. ..إنما كتبها ليزينها (بصريا) للناظرين ويضمن عمارة المسجد بلوحات بصرية مجردة ولمسات جمالية رائعة.

ومن هذا المنظور للوحات الخطية نستطيع أن نقول أن الفنان العربى أنجز أعظم لوحات تجريدية باستخدامه لوحدات الحرف العربى فى التشكيل.. وقد ساعدته فى ذلك قابلية الحرف العربى للمد والمط.. والاستدارة والبسط.. والصعود والهبوط.. واللين والجفاف.. حتى عند تعامله مع الكائنات الحية والأوراق والغصون النباتية.. لجأ الى تلخيصها وتحويرها خوفا من أن يكون محاكيا لطبيعة الكائنات التى هى من صنع الله وحده.. وهروبه من المحاكاة مكنه من الوصول الى حلول جديدة هى أقرب الى التجريد بمفهومه المعاصر.. والى الفن البصرى الحديث.

وإذا كان «فيكتور فازاريللى» ، وهو رائد مدرسة الفن البصرى (أوب آرت) النمساوى، قد أنجز أفضل أعماله فى الفن البصرى المعاصر.. فإن الفنان العربى كان قد سبقه الى ذلك بعدة قرون.. وإن اختلفت طرق المعالجة.. فقد استخدمت وحدات الخط العربى فى تكوينات التضاغط والتخلخل.. متباعدة مرة.. متقاربة أخرى فى تناغم حركى وتشكيل رائع.. لتضعنا فى النهاية أمام فن بصرى بالغ الجمال.. منتظم الحركة . ونجح الفنان العربى منذ زمن بعيد فى تحريك مساحات الأبيض بين الأسود والزخارف الدقيقة والمنمنمات بين شموخ الحرف وقوته.. برؤية فنية محسوبة بدقة... وبخبرة اكتسبها عبر ممارسات طويلة بايمانه الشديد بعمله وصبره العجيب للوصول الى أعظم النتائج.

حتى أننا نجد الفنان «ليونارد دافينشى» أحد رواد عصر النهضة يقدم نصائحه لتلاميذه من أربعة قرون



فقط!! والتى مازال معمولا بها حتى يومنا هذا فيقول:

«إن الألوان تبدو أكثر وضوحا إذا وضعت أضدادها.. فاللون الابيض يبدو أكثر ضياء مع الاسود»(١٠)

ولم يكن. «دافينشى» يعلم أن أبا حيان التوحيدى كان قد سبقه فى إسداء هذا النصح الفنى بعدة قرون.. فهو يروى لنا فى رسالته على لسان «المسجدى»:

«للخط ديباجة فتساويه ، فأما وشيه فشكله، وأما التماعه فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه فى اجتماعه».

ويعود أبو حيان فيؤكد لنا علاقة الخط بالتصوير من حيث الإتقان الفنى فيقول فى رسالته:

«.. إن للخط الجميل وشيا وتلوينا كالتصوير، وله التماع كحركة الراقصين، وله حلاوة كحلاوة الكتلة ـ المعمارية».

ولعل «بول كلى KLEE» واحد من الذين استطاعوا أن يعيدوا اكتشاف تلك الحقائق القديمة لإثبات هذه العلاقات مستخدما تقنيات العلم الحديث فى التحليل والدراسة.. فقد اعتنى بتركيز العلاقة بين الموسيقى والتصوير.. فنحن عندما نتحدث عن الإيقاع فى الموسيقى ثم ننقل هذا الى العمارة والتصوير.. فإننا فى الواقع نحلل العناصر التقنية وليس الفنية.. ودراسات «كلى» قادته الى نوع من

الرسم «البوليفونى» .. والمقصود هنا بالبوليفونى فى لوحة أو مقطوعة موسيقية هو عدة أصوات متوافقة ومتداخلة وفق أسلوب مصطلح عليه.. وهذه الأصوات قد تكون ألوانا ومساحات وقيما ضوئية.. أو دقة فى المنظور... وعندما تتعقد وتتداخل عناصر القطعة الموسيقية أو تتعقد عناصر اللوحة وتتداخل (كما فى الفن البصرى).. فإن قواعد الطباق تتحكم فى الألحان والتوفيق بين العناصر التقنية كالإيقاع واللحن.. وكذلك فى التصوير.. نجد نفس الظاهرة ونفس العلاقات فى الايقاع الخطى واللونى.. أو الشكل والصيغة فى الفن التجريدى أو الزخرفى البصرى.. أو التضاد اللونى والمنظور والتدرج. «**حتى أننا نجد أن أكثر الفنانين التجريديين أخذوا الآن يهتمون بالقواعد النظرية فى الموسيقى ويحاولون تطبيقها فى التصوير، وأصبحنا نرى الآن ـ لوحات تحمل اسم سيمفونية »(١١).**

ومن الغريب أن كلاما يتضمن نفس المعنى تقريبا كتبه أبو حيان التوحيدى فى القرن الرابع الهجرى إذ يقول فى رسالته على لسان «على بن جعفر»:

«**لاشى أنفع للخطاط من ألا يباشر شيئا بيده فى رفع ووضع خاصة إذا كان الشئ ثقيلا فإن الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات ، كانت الصورة الخطية، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائها بها، محروسة الابدان بانتسابها اليها».**

وتعليقا على الوصف السابق، وانسياقا وراء نفس أفكار (كلى) يقول «أبو سليمان المنطقى» فى رسالة التوحيدى:

«لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقار، لأنه يزن الحركات المختلفة فى الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة، وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداهما على صاحبتها، بزيادة نقرة، أو نقصان نقرة، ويمر فى أثناء الصناعة بالطف مايجد من الحس فى الحس، ولطيف الحس متصل بالنفس اللطيفة ، كما أن كثيف النفس متصل بلطيف الحس».

ولا أظن أن (بول كُلى) ابتعد كثيرا عن هذا المعنى الذى أورده التوحيدى فى رسالته عن الخط العربى، خاصة إذا استثنينا ماتراكم من خبرات علمية وفنية فى جعبة التراث الانسانى عبر العصور.. استفاد منها (كلى) لإثبات ماكان قد توصل إليه التوحيدى بشكل نظرى.

ويؤكد لنا هذا الكلام ماقاله الناقد التشكيلى العراقى «د. عفيف بهنسى» عندما يحدثنا عن هندسة الخط فى اللوحة التشكيلية:

«..لقد تبين أن فى الخط المستقيم صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد، وهو

ضعيف التعبير عن الجمال، ناقص المدلول ، فهو لايثير انتباها حادا، ولكنه انتباه عنيف إذ يعبر عن القسوة وعن القلق، كما يعبر عن الجفاف والجفاء، أما الخط المنحنى فهو خط اللطافة والحركة التى تبرز بلا تكلف أو جهد».. ومن حيث انتشار الخط يقول أيضا«...فهو إما خط رفيع أو خط عريض أو متقطع أو هو أفقى أو مائل ، على أن تأثير الخط لايبدو واضحا مالم يكن فى حالة بوليفونية أى مختلطا مع أنواع أخرى من الخطوط».

ومن الملاحظ هنا أن مجمل هذا الكلام الذى يوضح هندسة (الخط) فى اللوحة التشكيلية باعتباره أحد العناصر الاساسية فى اللوحة كاللون والنور والظل والتكوين.. الخ.. يمكن أن تقدمه لوحة الخط العربى أيضا.. بل أن كثيرا من الفنانين المعاصرين استفادوا كثيرا و صاروا متميزين بين أقرانهم لأنهم قرروا أن يستفيدوا من هندسة (الخط) فى اللوحة التشكيلية.. لأننا نعتقد أن ذلك مايقدمه الخط العربى فى تراكيبه المتشابكة فى «خط الثلث المركب» و«الديوانى الجلى» و«الكوفى المورق المضفر» سواء كان عباسيا أو فاطميا أو مملوكيا أو اندلسيا بل إن «خط الطفراء» ماهو إلا نموذج حى للاتفاق التام مع المعنى السابق.

ورغم أن الخطوط العربية أحرزت تطورا كبيرا عبر عصور متتابعة من التجديد والابتكار والابداع .. الا أن التوحيدى فى رسالته عن الخط يتفق معنا ومع د. بهنسى فى ذات المعنى.. إذ يقول على لسان «ابن المرزيان»:

«...**الخط هندسة صعبة، وصناعة شاقة ، لأنه إن كان حلوا كان ضعيفا، وإن كان متينا كان مفسولا، وإن كان جليلا كان جافيا، وإن كان دقيقا كان منتشرا ، وإن كان مدورا كان غليظا، فليس يصح له شكل جامع لصفاته الكبر والصغر الا فى الشاذ**».

ويقول التوحيدى أيضا:

«أصلح الخطوط وأجمعها لأكثر الشروط ماعليه أصحابنا بالعراق».. فسألة «أبو عبد الله الزنجى» ماتقول فى خط الخطاط الوزير ابن مقلة..فقال:«.. ذاك نبى فيه، أفرغ الخط فى يده كما أوحى الى النحل فى تسديد بيوته».

والواقع أن أبا حيان التوحيدى نجح فى رسالته عن الخط فى أن «يثير العديد من المشكلات المعاصرة فى الفن وفى قواعده» (١٢)، **ومن هنا يعد التوحيدى واحدا من أهم النقاد الفنانين العرب، إذ أن حقائقه القديمة مازالت صالحة لإثارة الدهشة فينا حتى الآن.. لدرجة أنه** عندما يتحدث عن حسن الخط وعن دور القلم فإنما يتحدث عن الفن بصورة عامة.. ذلك أنه «كخطاط وراق، وأديب مبدع، وباحث لايستجلب أمثلته

ولاتدور أفكاره الا من معين مهنته وفنه». وهكذا فإن مانستخلصه من مبادئ علم الجمال التى قالها أو جمعها عن غيره من المشتغلين فى مهنتة أو البارعين فى فنه ليزيد موضوع علم الجمال العربى ثراء ووضوحا..فيقول التوحيدى على لسان «على بن عبيدة»: «القلم أصم ولكنه يسمع النجوى، وأبكم ولكنه يفصح عن الفحوى»..ويستعرض التوحيدى تعريفه للفن فيقول:

«..الفن مؤلف من شكل ومضمون ، من فكر هو الحكمة، وإبداع هو البلاغة، وهو لرى العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال».

****

ذلك هو أبو حيان التوحيدى ...وتلك كلماته عن الفن ورؤيته فى علم الخط.. ورغم احتفاء المستشرقين والمؤرخين بأبى حيان الا أن الناس انكروه فى عصره.. وقد تعاونت أسباب كثيرة على تنكر الناس له.. وهذا ماانعكست ظلاله على شخصيته.. وقد ساعدهم أبو حيان على نسيانه والتنكر له إذ «عاش فى عزلة عن الناس.. ثم أحرق كتبة وغسلها بالماء فاتلفها.. فمهد للتاريخ من بعده أن يتجاهله ويتناساه وأن يطويه فيما طوى من كنوز»(١٣).

ولعلنا فى تلك العجالة ننجح فى إلقاء بصيص من الضوء على دور التوحيدى فى إرساء مبادئ علم الجمال وفن الخط فى حياتنا.. أو لعلنا نوفيه بعضا من حقه الضائع فى عصر تنكر له وتناساه وسلبه حقه فى تاريخ زاخر بمن هم دونه علما وفنا وموهبة.

هوامش

١- لسان الميزان.. لأحمد بن على بن حجر العسقلاني.
٢- سيرته- اثاره.. لعبد الرازق محيى الدين.
٣- المصدر السابق
٤- علم الجمال عند أبى حيان.. د. عفيف بهنسى
٥- معجم الأدباء.
٦- المصدر السابق.
٧- الرسائل.. لأبى حيان التوحيدى.
٨- نص الرسالة.
٩- نص الرسالة
١٠- علم الجمال عند أبى حيان.. د. عفيف بهنسى
١١- المصدر السابق.
١٢- المصدر السابق.
١٣- سيرته- أثاره.. لعبد الرازق محيى الدين.

شهادة

الأضداد المتعادية

منتصر القفاش

«قلق الركاب، لايكاد يستقر فى مكان إلا ويزعجه أمر إلى ارتياد سواه»

هكذا وصفه أحد الباحثين، وهو وصف لايصدق فقط على ماعرف عنه من كثرة ترحال وسفر، بل يمتد ليشمل كل حياته بطبائعها وأحوالها وأحلامها التى غالبا مارآها تتكسر أمام عينيه.

حياة قلقة ، مازال الغموض يكتنف اطوارا من رحلتها فى الزمان والمكان، فغير معروف- على وجه الدقة -متى كان تاريخ ميلاده وأين ولد، وإلام يعود لقبة التوحيدى، وكيف كانت حياته بعد أن أحرق كتبه، هذا الحدث المروع الذى يتبدى لنا كذروة صراعه مع نفسه وأهل زمانه، وكشف عنه فى رسالة لم يستتر فيها وراء أسئلته أ و محفوظاته، بل أفصح عن نفسه وتطلعاته الى أن يكون ذا حظ عند أصحاب السلطان وأن يجد علمه مقدرا وتفرده غير مشكوك فيه، لكنه لم يجن سوى الوحشة وافتقاد

الحبيب والولد والصديق.

وكشف لنا التوحيدى عن طبيعة حياته فيما بقى لنا من كتاباته والتى تعتمد فى ركن أعظم منها على السؤال والبحث عن الجواب . اسئلته متعددة الاهتمامات تنتقل من علم الى آخر، مبينة عن ثقافة واسعة ولكنها ليست جامدة.

يعيد صياغة السؤال الواحد بأكثر من صيغة بحثا عن الإجابة الأدق، أو على حد تعبيره عن «لألاء الحقيقة» وأسئلة التوحيدى تنم عن ذات خبرت ثقافة عصره وأحوال معاصريه ، أسئلة تبغى من يشاركها معاناتها ويجاهد مجاهداتها:

«لم صار اليقين اذا حدث وطرأ ، لا يثبت ولايستقر والشك إذا عرض أرسى وأربض، يدلك على ذلك أن الموقن بالشئ متى شككته نزا فؤاده، وقلق به، والشاك متى رفقت به وأرشدته، وأهديت الحكمة إليه لايزداد إلا جموحا، ولاترى منه إلا عتوا ونفورا؟»

عما، عمن يسأل التوحيدى ؟ كأن هذا السؤآل كاشف عن شخصية صاحبه وأزمته الفكرية، إن اليقين لايثبت مع تعدد مصادر ثقافة هذا العصر -القرن الرابع الهجرى- ولا يثبت مع الاعتقاد الذى طرحه التوحيدى فى مقابساته: إن الإنسان «معجون من عقاقير كثيرة، ومركب من أضداد متعادية، وأشكال متباينه ، وكانت قبل كأنها أنت، وكنت بها لأنها فيك،فلهذا احتجت الى ضم نشرها، ولم شعثها، وتأليف شاردها...»

إن شعث النفس- شاردها- هى التى دفعت التوحيدى أن يطلق على أسئلته الهوامل- أى الإبل السائمة يهملها صاحبها ويتركها ترعى- بحثا عن الإجابات الشوامل- الحيوانات التى تضبط الابل الهوامل فتجمعها.

إن شعث النفس هى التى لم تجعل صحبته تدوم مع الوزراء بل وانصرف الى هجاء بعضهم، هى التى أفضت به فى النهاية الى عدم مصاحبة أحد غيرها والاكتفاء بنور أضدادها المتعادية.

وطبيعة شخصية التوحيدى هى التى استمد منها هذه الحيوية فى كتاباته ومحاوراته وأسئلته- هوامله- وجعلنا نعايش- لبراعته فى التجسيد والتصوير- المجالس الفكرية فى هذا العصر، وماكانت تمور به من صراعات واجتهادات، وشخصيات لوزراء وعلماء وفقهاء وفلاسفة، استطاع أن يجسدها لنا بدقة ملاحظة،وفى جمل مكثفة لكنها كاشفة، لذلك يحق النظر إلى كتاب مثل «الامتاع والمؤانسة» ومسامراته التى حاضر بها التوحيدى الوزير أبا عبد الله العارض فى أربعين ليلة» على أنه مواز وشبيه لكتاب «ألف ليلة وليلة لكن فى آفاق أخرى، آفاق مجالس العلماء والفلاسفة ، آفاق الهوامل والشوامل، آفاق البحث فى مشكلة الإنسان حيث أن «أوسع من هذا الفضاء ، حديث الإنسان، فإن الانسان قدأشكل عليه الإنسان».

شهادة

شعر

اللقاء الأخير مع أبى حيان التوحيدى

وليد منير

ياهذا. زللت عن رسم حالى،
لاختلافى فى مقالى وفعالى،
وغيبتى فيما على عُمالى. وهذه
أمارة سوء، وكسوف ضوء،
وحلوف نوء . فما أصنع؟ البرق
خطوف، والحزن قذوف، والمركب
قطوف، والسائق عنيف.

التوحيدى فى الاشارات الإلهية والأنفاس (الروحانية)

البحر ترجمانه الرياح
والريح ترجمانها الشجر.
والشمس ترجمانها الصباح.
والغيم ترجمانه المطر.
وأنت ياقلب الغريب أين ترجمانك؟.
ومالعجائب التى يجرى بها لسانك؟
إن شئت لم تشأ.
وإن شربت عاود الظما.
كأنك الحيران فى المسالك.
تفتحت لحزنك الممالك.
وغلقت لحزنك الممالك.
وصفك يخفى دونه القلم.
وشوقك الأسيان ند عندما التام.
صلاتك الخطوب.
ومستقرك الذى ارتضيته الذنوب.
وخفقك الجنون.
وجرحك الريبة والمنون.
وطالما سلوت أو سليت،
أو جلوت أو جليت،
لادنا بك السلو من وطن.
ولانأى بك الجلو عن منازل العطن.
هيهات ياهذا.
فما الغربة إلا روضة السعير.
ومالخطى سوى ظلال نخلة الهجير.

وأنت إن سألت: ماالخبر؟
أجابك الندى أو الحجر.
فقال: كل شهوة سفر.
وكل موجة قدر
وكل عذب ذقته أمرّ.
أما ترى عريك فى دثارك؟
أما ترى جهلك فى شعارك؟.
أما ترى رشدك فى غوايتك؟.
أما ترى حظك فى شكايتك؟
لعلك انتظرت،
فانكسرت،
فانحسرت.
أضلك النوء الذى غادرت.
وخانك البحر الذى سافرت.
لذا بقيت دون ميعاد
ودون زاد.

تملك البلاد.
ويستحل دمك العباد.
فلذ إذا استطعت بالذكرى كطائر يلوذ بالجناح
وعذ إذا استطعت بالغدو من حبائل الرواح.
ورقرق الأشجان فى الوتر.
ولملم الخطى من الأثر.
وكن ولاتكن.
وخن ولاتخن.
لعل سرك الذى قد شاع.
يمد ياهذا دم الشعاع.

فيصبح الوداع.
بوردة النبيذ أو بوردة المتاع.
سهوت ياهذا عن الفرح
دهرا،
فلا تسه عن القدح.
سهوت ياهذا عن الكتاب
دهرا
فلاتسه عن العتاب.
ألبست حلمك الهديل.
لكنك انصرفت قبل أن يميلك العبير أو تميل.
ألبست صمتك السؤال.
لكنك انتبهت حين ابتعدت مركبة الليال.
ياصاحبى البعيد.
ويا أسير نجمتين فى يد العبيد.
كيف أقص لك
عن رعشة الحلك.
أم كيف لا أقص لك
فيثأر الملك.
صديقتى مسهدة.
ولوعتى ممدة
وشاهدى كظيم.
وغائبى سقيم.
وغفوتى حفيف.
ونزوتى خريف
وما أنا وأنت ياهذا
إلا كراهبين.
اتخذا البلاء والعزاء صاحبين.

وارتديا ثوبين.
وعندما تجشما عناء حكمتيهما
عادا بلاحكمة
فانتحيا ركنا من الكرمة.
وأشعلا النيران فى عمرهما الحزين.
فطارت السنين.
وحط طير الشك فوق شجر اليقين.
وسحب الروح الأمين روحه الأمين
فدلنا الدمع على الأنين.
ودلنا اللوح على السجين.
ومر عطر دون أن يداعب الجبين.
وما أنا وأنت ياهذا
إلا كصيادين.
قد ضربا للبحر موعدين.
وأخلفاهما،
وهايداهما صفر من اللآلى.
وهاعُلاهما بلا أعالى.
وهامناهما بلامنى.
وهاسناهما بلاسنا.
وهامداهما بلامدى.
وهاصداهما بلاصدى.
فأين للغريب ياغياث أن يغاث؟!
وأين للغريب ياوهاب أن يوهب؟!
وأين للغريب ياعزيز أن يعز؟!
وأين للغريب يابصير أن يرى؟!

شهادة

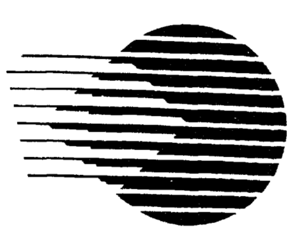
لايدلّ عليه سواه

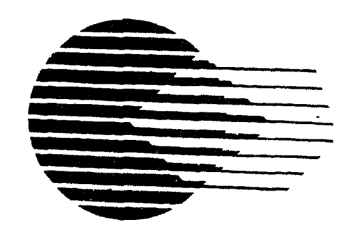
سحر سامى

كانطلاق نبض من صمت طويل.. إنه ذلك المفتوح بامتداد الدهشة.. ليس الفارسى ولا البغدادى أو المحدد بالمكان أو الجنس.. لكنه «هو نفسه» . فاختلاط الدماء فى تكوينه قد منحه إنسانية شبه مطلقة تستند الى أن «لكل أمة فضائل ورذائل، ولكل طائفة من الناس فى صناعتها وحلها وعقدها كمال وتقصير».

فما يربطه بالأشياء روابط حميمية لاتشترط النسب. إنه ذلك الانسانى الوحيد الذى لم يترك مايدل عليه سواه.. فماضية الماضى، وأمه الأم.. ومدينته مدينة.. هو القادم الذاهب الحيادى الموغل فى التفاصيل ، غير القابل للأطر...

عرفته..صديقا حادا ربما، قاسيا فى حكمه على الناس ربما..لكنها حدة الحقيقة وصدق الرغبة فى التطهير .. فهى الثورة على الضعف البشرى والتناقض، وتضاؤل الانسان أمام الغموض المصيرى.. فهل كان «ابو





حيان» وجوديا حين أشار الى هو ل الموت المنتظر فى نهاية الطريق؟

واقفا- كان- فى المساحة البيضاء بين العقل والارادة وتناقضات الذات التى جعلته دائم الثورة والحلم بالتغيير.. وفى الوقت نفسه كامل اليقين من عبث الحياة، فمن زاوية مخالفة اتى.. فى كل شئ، فى التصوف والفقه والفلسفة.. فكانت له خصوصية العقيدة والرفض.. محترقا بشهواته، يصفع مرآته:«ظاهرك أعبث من باطنك، وباطنك أخبث من ظاهرك وإشارتك أنكد من عبارتك ، وعبارتك أفسد من إشارتك ، وكلك مستغيث من بعضك، وبعضك هارب من كلك» فصار الصعود حلما والتسامى مفتتحا لمكابدات الروح..

وبين هذا كله، فجوهر المسائل هو «الذات الإلهية وصفاتها» ، وجوهر الوصف استحالته وتنزيه الذات عن أية صورة، والحق «لم يصبه انسان فى كل وجوهه ولا أخطأه فى كل وجوهه بل أصاب من كل انسان جهة». والمعرفة نسبية، والفيلسوف مجرد شاهد ينطق بلسان تجربة بشرية محدودة، والحياة قيمة يجب الانتماء اليها بنهم واستمتاع، والانتحار محاولة للخلاص، والحسيات معابر للعقليات، والمرأة جند إبليس، والطفولة مفارقة.

...

هل كان مزيدا من الثورة؟ انفجارا ضد شئ ما، أم رغبة مطلقة فى مغادرة تامة بخلاء، أم إدراكا نهائيا لعدمية الكون: أن يحرق كتبه فى نهاية حياته؟

...

كما جاء بسيطا ومتناقضا ومجادلا. يقولون له: «اذكر الله فهذا مقام خوف» يقول: «كأنى أقدم على جندى أوشرطى! إنما أقدم على رب غفور»... ويمضى.

الديوان الصغير

مختارات من نصوص

أبى حيان التوحيدى

قرن الرؤى

* هو على بن محمد بن العباس أبو حيان التوحيدى.

* «التوحيدى»- على الأرجح- نسبة إلى المهنة التى عرف بها والده .. وهى بيع نوع من التمر المسمى (التوحيد).

* انحدر من أسرة فقيرة، معدمة، مغمورة فى غالب الأمر.

* لم يشر، أو يتحدث ، أو يأتى على ذكر أى شئ يتعلق بطفولته أو أهله أو تربيته أو نشأته الأولى!... وظلت هذه المناطق - بما فيها حياته الشخصية بعد ذلك- سرا مغلقا لايعلم أحد- أى أحد- عنه شيئا بالمرة.

* اهتمامه بالعلم والدراسة قد صرفه عن التفكير فى الزواج وإنجاب النسل، فلم يعرف عنه أنه تزوج أو رزق أولادا بدليل قوله هو نفسه: أنه ظل طول عمره لايجد حوله «ولدا نجيبا، وصديقا حبيبا، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا، ورئيسا منيبا».

* ويبدو أن التوحيدى - كما يرجح د. أحمد أمين- كان مكبوت الغريزة الجنسية لفقره .المدقع الفظيع.. الذى لم يمنعه الزواج فقط.. وانما حتى من التسرى بالنساء والجوارى على عادة الأغنياء فى زمنه.

* امتهن فى حياته مهنة الوراقة (نسخ الكتب المشهورة للأغنياء والموسرين) وهى من أشق المهن على عهده، وأضيعها للعمر، وأذهبها للبصر، وبرغم كل ماأنفقه فيها من البصر والعمر لم تكن تدر عليه- فى معظم الأحيان- مايقيم الأود، ويمنع من غائلة الجوع، وإراقه ماء الوجه

* اضطهده من أدباء عصره وأعلامه (ونجوم السياسة فيه، وأصحاب الأمر والنهى والقدرة والسلطان فى نفس الوقت...) الصاحب بن عباد.. وابن العميد.. وكان كل منهما وزيرا أديبا يشار اليه، ويخشى جانبه، ويتعاطى النثر، ويقرض الشعر، وكان أبو حيان شديد الاعتداد والثقة بالنفس فى حضرتهما، وقد أوغر هذاالاعتداد المفرط صدر يهما عليه فمنعاه وحرماه واجتهدا فى التضييق عليه والحط من شأنه واذلاله فانتقم لنفسه الانتقام الوحيد الذى يجيده.. فوضع فيهما كتابا أسماه (مثالب الوزيرين).. جمع فيه كل

ساوعته ذاكرته الشخصية ،وذاكرة الآخرين من معايبهما الأخلاقية، وصفاتهما المرذوله، ونوادرهما المحطة من شأنهما ، والمسفهة لهما.

* أسلوب التوحيدى- كما وصفه د. أحمد أمين- «رائع جزل، يلتزم المزاوجة ولايلتزم السجع ، ولا يتفخفخ فى الأسلوب على حساب المعنى، ولايتدفق فى المعنى وينسى الأسلوب.. ولئن قالوا عنه: أنه هو الجاحظ الثانى ،ففى رأيى- الكلام للدكتور أمين- أن الجاحظ وإن كان أكثر تشعبا، وأكثر انطلاقا- فأبو حيان أجزل لفظا وأوسع علما، لأن الجاحظ كان مسجل القرن الثانى، وفى القرن الثانى بدأت نشأة العلوم، وأبو حيان مسجل القرن الرابع، وقد نضجت العلوم، وشتان بين علم ناشئ، وعلم ناضج».

* كان مفكرا حرا، ومجددا، ومتمردا على الكثير من أفكار عصره، وكارها للمحافظة والتقليد، ولم يكتف بترديد آراء أهل السنة فى التوحيد والتنزيه والصفات الإلهية، فكان من الطبيعى أن يدفع الضريبة التى دفعها - ويدفعها- كل المفكرين والمجددين الأحرار على مدى التاريخ.. فاتهم بالكفر والزندقة والإلحاد.. وساد الزعم بأنه أحد زنادقة الإسلام الثلاثة.. ابن الراوندى.. والتوحيدى.. وابى العلاء المعرى...

* لم يعرف له بالتحديد مسقط رأس، ومحل ميلاد، وموطن أصلى.. ولم يشرهو إلى كل ذلك- كما ألمحنا- أية إشارة من أى نوع.. مولده.. موطنه ..نشأته.. أمه.. إخوته أو أخواته... أهله.. الخ!

الإشارة الوحيدة التى تؤرخ تاريخا ماالحياته ، موجودة فى رسالته التى بعث بها الى القاضى أبى سهل على بن محمد مبررا فيها إحراقه لكتبه!.

* أحرق كل كتبه فى آخر حياته، والقليل الذى وصلنا منها كان قدتم نسخه من قبل البعض هنا وهناك!

* جاء فريدا.. وعاش شريدا.. ومات وحيدا

* ولد فى ٣١١ هـ (على أرجح الاحتمالات)

ومات فى ٤١٤هـ (فى أقربها الى الصحة)

وبذلك يكون قد عاش حتى أبلى مائة ونيفا من السنين

* أى أنه الشاهد الأعظم، والمفكر الأكبر، والأديب الألمع ، لهذا القرن الحافل الموار فى الحضارة العربية الإسلامية.. القرن الرابع الهجرى..

* ولذلك استحق ماوصفه به ياقوت الرومى فى كتابه «معجم الأدباء»: «فيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، ومحقق المتكلمين، ومتكلم المحققين، وإمام البلغاء.. فرد الدنيا الذى لانظير له ذكاء وفطنة، وفصاحة ومكنة..»



كدت أحترق بك

رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد فى شأن حرق كتبه

كان أبو حيان قد أحرق كتبه فى آخر عمره لقله جدواها- فى رأيه- وضنابها على من لايعرف قدرها بعد موته، فكتب إليه القاضى أبو سهل على بن محمد يعذله على سوء هذا الصنيع، ويعرفه قبح ماعتمد من هذا الفعل الشنيع،فكتب أبو حيان يعتذر من ذلك إليه:

حرسك الله أيها الشيخ من سوء ظنى بمودتك وطول جفائك، وأعاذنى من مكافأتك على ذلك، وأجارنا جميعا مما يسود وجه عهد إن رعيناه كنا مستأنسين به، وإن أهملناه كنا مستوحشين من أجله.. وأدام الله نعمته عندك، وجعلنى فى الحالات كلها فداك.

وافانى كتابك غير محتسب ولا متوقع على ظمأ برح منى إليه، وشكرت الله تعالى على النعمه به على، وسألته المزيد من أمثاله- الذى وصفت فيه- بعد ذكر الشوق الى والصبابة نحوى- مانال قلبك، والتهب فى صدرك من الخبر الذى نمى اليك فيما كان منى من إحراق كتبى النفيسة بالنار، وغسلها بالماء، فعجبت من انزواء وجه العذر عنك فى ذلك كأنك لم تقرأ قوله تعالى عز وجل «كل شئ هالك إلا وجهه ، له الحكم وإليه ترجعون» وكأنك لم تأبه لقوله تعالى «كل من عليها فان» وكأنك لم تعلم أنه لاثبات لشئ من الدنيا وإن كان شريف الجوهر، كريم العنصر مادام مقلبا بين الليل والنهار، معروضا على أحداث الدهر وتعاور الأيام،ثم إنى أقول:

إن كان أيدك الله قد نقب خفك ماسمعت ، فقد أدما ظهرى مافعلت، فليهن عليك ذلك، فما انبريت له، ولا اجترات عليه، حتى استخرت الله عز وجل فيه أياما ولياليِ، وحتى اوحى إلى فى المنام بما بعث راقد العزم ، وأجد فاتر النية، وأحيا ميت الرأى، وحث على تنفيذ ماوقع فى الروع، وتربع فى الخاطر ، وأنا أجود عليك الآن بالحجة فى ذلك إن طالبت ،أو بالعذر إن استوضحت، لتثق بى فيما كان منى، وتعرف صنع الله تعالى فى ثنيه لى.

إن العلم، حاطك الله، يراد للعمل، كما أن العمل يراد للنجاة. فاذا كان العمل قاصرا عن العلم كان العلم كلا على العالم. وأناأعوذ بالله من علم عاد كلا، وأورث ذلا، وصار فى رقبة صاحبه غلا، وهذا ضرب من الاحتجاج المخلوط بالاعتذار. ثم اعلم ، علمك الله الخير،أن هذه الكتب حوت من أصناف العلم سره وعلانيته: فأما ماكان سرافلم أجد له من يتحلى بحقيقته راغبا، وأما ماكان علانية فلم أصب من يحرص عليه طالبا. على أنى جمعت أكثرها للناس، ولطلب المثالة منهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولمد الجاه عندهم،فحرمت ذلك كله، ولاشك

فى حسن ما اختاره الله لى، وناطه بناصيتى، وربطه بأمرى. وكرهت مع هذا وغيره أن تكون حجة على لالى. ومماشحذ العزم على ذلك ورفع الحجاب عنه أنى فقدت ولدا نجيبا، وصديقا حبيبا، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا، ورئيسا منيبا، فشق على أن أدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضى اذا نظروا فيها، ويشمتون بسهوى وغلطى إذا تصفحوها، ويتراؤون نقصى وعيبى من أجلها.

فان قلت: ولم تسمهم بسوء الظن، وتقرع جماعتهم بهذا العيب؟

فجوابى لك: إن عيانى منهم فى الحياة هو الذى حقق ظنى بهم بعد الممات. وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صح لى من أحدهم وداد، ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ . ولقد اضطررت بينهم بعد العشرة والمعرفة فى أوقات كثيرة إلى أكل الخضر فى الصحراء ، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطى الرياء بالسمعة والنفاق، وإلى مالا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، ويطرح فى قلب صاحبه الألم. وأحوال الزمان بادية لعينك، بارزة بين مسائك وصباحك وليس ماقلته بخاف عليك مع معرفتك وفطنتك، وشدة تتبعك وتفرغك. وما كان يجب أن ترتاب فى صواب مافعلته وأتيته، بما قدمته ووصفته، وبما أمسكت عنه وطويته، إما هربا من التطويل ، وإما خوفا من القال والقيل .

وبعد ، فقد أصبحت هامة اليوم أوغد، فإنى فى عشر التسعين، وهل لى بعد الكبرة ،والعجز أمل فى حياة لذيذة، أو رجاء لحال جديدة! ألست من زمرة من قال القائل فيهم:

نروح ونغدو كل يوم وليلة
وعما قليل لانروح ولانغدو

وكما قال الآخر:

تفوفت درات الصبى فى ظلاله
الى أن أتانى بالفطام مشيب

وهذا البيت للورد الجعدى وتمامه يضيق عنه هذا المكان

والله ياسيدى لو لم أتعظ إلا بمن فقدته من الاخوان أو الأخدان فى هذا الصقع من الغرباء والأدباء والأحباء لكفى .فكيف بمن كانت العين تقربهم، والنفس تستنير بقربهم،فقدتهم بالعراق والحجاز والجبل والرى، وما والى هذه المواضع، وتواتر الى نعيهم، واشتدت الواعية بهم فهل أنا إلا من عنصرهم؟ وهل لى محيد عن مصيرهم!؟ أسأل الله تعالى رب الأولين أن يجعل اعترافى بما أعرف، موصولا بنزوعى عما أقترف، أنه قريب مجيب

وبعد ،فلى فى إحراق هذه الكتب أسوة بائمة يقتدى بهم، ويؤخذ بهديهم ، ويعشى إلى نارهم، منهم: أبو عمرو بن العلاء، وكان من كبار العلماء، مع زهد ظاهر، وورع معروف، دفن كتبه فى باطن الأرض فلم يوجد لها أثر

وهذا داود الطائى ، وكان من خيار

مثل صراع أو مأساة، فطورا يستخلصه التصوف وطورا تستأثر به الفلسفة. ولسوف نلحظ أن قسما من رؤى التوحيدى الجمالية ينتمى إلى النزعة الصوفية،بينما سينتمى قسم آخر منها إلى النزعة الفلسفية!

من هذه الزاوية المثالية، يمكن أن ندرك التأثر الشديد لدى التوحيدى بفكر أفلاطون. وقد مرت بنا شذرات من مثل هذا التأثر، ويواجهنا الآن وجه آخر من أبرز وجوه هذا التأثر، وهو استنكاف التوحيدى (كأفلاطون) للشعر والشعراء ، فهو يقرر فى «الإمتاع والمؤانسة»:**لست من الشعر والشعراء فى شئ، وأكره أن أخطو على دحض، وأحتسى غير محض**. ولعله فى ذلك متأثر - بجوار أفلاطون الذى أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة- بموقف القرآن من الشعر والشعراء، حيث وصف القرآن الشعراء بأنهم يقولون مالايفعلون وفى كل واد يهيمون. ويروى لنا التوحيدى عن ابن كعب الأنصارى قوله: «إن من شرف النثر أن النبى لم ينطق إلا به آمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وماسلب النظم الا لهبوطه عن درجة النثر، ولانزه عنه الا لما فيه من النقص».

وعلى الرغم من أن التوحدى قد يرى بوضوح أن «المحسوسات معابر للمعقولات» فإنه كثيرا مايرى أن «المعقولات» هى أشرف من المادة، وأن المعنى من ثم أهم من صياغته. ولقد سأله أبو اسحق الصابى فى تفضيل النثر والنظم فأجاب: «**النثر أشرف جوهرا ، والنظم أشرف عرضا**» لأنه يربط الجوهر بالعقل، والعرض بالحس. والعقل أشرف من الحس، حتى لو كانت «المحسوسات معابر للمعقولات».

فى هذا الفكر المثالى نجد العديد من التناقضات. وفى فكر التوحيدى أمثلة وافرة لهذا الفكر ولتناقضاته. نحن نراه يعتبر «اللفظ» مجرد وعاء أو إناء «للمعنى». ففى مقابسته الهامة رقم ٦٠ من «المقابسات» يورد قول أستاذه السجستانى: «العقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظ للفظ عنده ، وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى مطلوب النفس- دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة- أن المعنى متى صُوِّر بالسانح والخاطر وتوفى الحكم، لم يبال بما يقويه من اللفظ ، الذى هو كاللباس والمعرض والإناء والظرف». لكن التوحيدى يعود فى موضع آخر من «الإمتاع والمؤانسة» ليرفض الفكرة التى تقول: «إن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو موضوع غير موضعه، وأفهم غيره ، فقد كفى». إنه لايوافق على ذلك لأنه- يقول د. زكريا ابراهيم- «يحرص دائما على جمال اللفظ ، وموسيقية العبارة، وحلاوة التعبير، ورشاقة الصياغة ، وحسن السبك». وهذا الاعتناء هو ما أكده أحمد أمين فى مقدمة

ممأجده من انكسار النشاط ، وانطواء الانبساط ، لتعاود العلل عليّ، وتخاذل الاعضاء منى. فقد كل البصر، وانعقد اللسان، وجمدالخاطر، وذهب البيان، وملك الوسواس، وغلب الياس، من جميع الناس. ولكنى حرست منك ما أضعته منى، ووفيت لك بما لم تف به لى. ويعز على أن يكون لى الفضل عليك، أوأحرز المزية دونك، وما حدانى على مكاتبتك إلا ما أتمثله من تشوقك إلى. وتحرقك على، وإن الحديث الذى بلغك قد بدد فكرك، وأعظم تعجبك، وحشد عليك جزعك . والأول يقول:

وقد يجزع المرء الجليد ويبتلى
عزيمة رأى المرء نائبة الدهر
تعاوده الأيام فيما ينوبه
فيقوى على أمر ويضعف عن أمر

على أنك لو علمت فى أى حال غلب على مافعلته، وعند أى مرض، وعلى أية عسرة وفاقة ، لعرفت من عذرى أضعاف ماأبديته، واحتججت لى بأكثر مما نشرته وطويته. واذا أنعمت النظر تيقنت أن لله جل وعز فى خلقة أحكاما لا يعاز عليها، ولايغالب فيها. لأنه لايبلغ كنهها، ولاينال غيبها، ولايعرف قليها، ولايقرع بابها. وهو تعالى أملك لنواصينا، وأطلع على أدانينا وأقاصينا، له الخلق والامر، وبيده الكسر والجبر، وعلينا الصمت والصبر، إلى أن يوارينا اللحد والقبر، والسلام.

إن سرك، جعلنى الله فداك، أن تواصلنى بخبرك، وتعرفنى مقر خطابى هذا من نفسك،فافعل؟ لانى لاأدع جوابك إلى أن يقضى الله تعالى تلاقيا يسر النفس، ويذكر حديثا بالأمس،أو بفراق نصيربه إلى الرمس، ونفقد معه رؤية الشمس. والسلام عليك خاصا، بحق الصفاء الذى بينى وبينك، على جميع إخوانك عاما، بحق الوفاء الذى يجب على وعليك والسلام،

وكتب هذا الكتاب فى شهر رمضان سنة ٤٠٠ هـ

الحـــق

كتب أحمد بن اسماعيل إلى ابن المعتز رقعة فى فصل منها يصف الحق بقوله:

ولم أركالحق أصدق قائلا، ولا أفضل عالما، ولاأجمل ظاهرا، ولا أعز ناصرا، ولا أوثق عروة، ولاأحكم عقدة، ولا أعلى حجة، ولا أوضح محجة، ولا أعدل فى النصفة ، لايجرى لأحد الا جرى عليه، ولايجرى على أحد الا جرى له، يستوى الملك والسوقة فى واحته ويعتدل البغيض والحبيب فى محضه، طالبه حاكم على خصمه، وصاحبه أمير على أميره، من دعا إليه ظهر اليه برهانه، ومن جاهد عليه كثر أعوانه، يمكن دعاته من آلة القهر، ويجعل فى أيديهم آلة النصر، ويحكم لهم بغلبة العاجلة، وسعادة الآجلة. ولم أر كالباطل أضعف

سببا، ولا أوعر مذهبا، ولا أجهل طالبا، ولا أزل صاحبا، ومن اعتصم به أسلمه، ومن لجأ اليه خذله، يرتق فينفتق، ويرقع فينخرق، إن حاول صاحبه بيعه بارت سلعته، وإن رام ستره زادت ظلمته لايقارنه البرهان، ولايفارقه الخذلان، قد قذف عليه بالحق يدمغه ويقمعه فيمحقه، صاحبه فى الدنيا مكذب وفى الآخرة معذب، إن نطق دل على عيبه ، وإن سكت تردد فى ريبه.

(البصائر والذخائر)

بَسْطٌ ونَشْوٌ ولذاذةٌ

(الليلة الحادية والعشرون)

(وسأل مرة عن المغنى إذا راسله (١) آخر لم يجب أن يكون ألذ وأطيب، وأحلى وأعذب؟.

فكان من الجواب: أن أبا سليمان قال فى جواب هذه المطالب مايمنع من أفتضاب قول وتكلف جواب، ذكر أن المسموع الواحد إنما هو بالحس الواحد، وربما كان الحس الواحد أيضا غليظا أو كدرا،فلايكون لنيله اللذة به (٢) بسط ونشو ولذاذة وكذلك (المسموع ربما لم يكن فى غاية الصفاء على تمام الاداء بالتقطيع) الذى هو نفس فى الهواء ، فلا تكون أيضا إنالته للذة على التمام والوفاء، فاذا ثنى المسموع- أعنى توحد النغم بالنغم- قوى الحس المدرك، فنال مسموعين بالصناعة ، ومسموعا واحدا بالطبيعة، والحس لايعشق المواحدة والمناسبة والاتفاق إلا بعد أن يجدها فى المركب، كما أن العقل لايعشق الا بعد أن ينالها فى فضاء البسيط، فكلما قوى الحس باستعماله، التذ صاحبه بقوته حتى كأنه يسمع مالم يسمع بحس أو أكثر، وكما أن الحس إذا كان كليلا (كان الذى يناله كليلا)، كذلك الحس إذا كان قويا كان ماينالة قويا.

قال: هذا كله موهوب للحس،فما للعقل فى ذلك؟ فإنا نرى العاقل تعتريه دهشة وأريحية وأهتزاز.

قلت: قد أتى على مجموع هذا ومعرفته أبو سليمان فى مذاكرته لابن الخمار وذكر أن من شأن العقل السكون، ومن شأن الحس التهيج، ولهذايوصف العاقل بالوقار والسكينة، ومن دونه يوصف بالطيش والعجرفه، والانسان ليس يجد العقل وجدانا فيلتذ به، وإنما يعرفه إما جملة وإما تفصيلا، أعنى جملة بالرسم وتفصيلا بالحد، ومع ذلك يشتاق الى العقل، ويتمنى أن يناله ضربا من النيل ويجده نوعا من الوجدان، فلما أبرزت الطبيعة الموسيقى فى عرض الصناعةبالآلات المهيأة، وتحركت بالمناسبات التامة والأشكال المتفقة أيضا، حدث الاعتدال الذى يشعر بالعقل وطلوعه

وانكشافه وأنجلائه ، فبهر الاحساس، وبث الايناس، وشوق الى عالم الروح والنعيم، وإلى محل الشرف العميم، وبعث على كسب الفضائل الحسية والعقلية، أعنى الشجاعة والجود والحلم والحكمة والصبر، وهذه كلها جماع الأسباب المكملة للإنسان فى عاجلته وآجلته، وبالواجب ماكان ذلك كذلك، لأن الفضائل لاتقتنى إلا بالشوق اليها، والحرص عليها ، والطلب لها، والشوق والطلب والحرص لاتكون الا بمشوق وباعث وداع ،فلهذا برزت الاريحية والهزة ، والشوق والعزة، فالاريحية للروح ، والهزة للنفس، والشوق للعقل، والعزة للانسان. ومما يجب أن يعلم أن السمع والبصر أخص بالنفس من الإحساسات الباقية،لانهما خادما النفس فى السر والعلانية، ومؤنساها فى الخلوة، وممداها فى النوم واليقظة، وليست هذه الرتبة لشئ من الباقيات، بل الباقيات آثارها فى الجسد الذى هو مطية الإنسان،لكن الفرق بين السمع والبصر فى أبواب كثيرة: ألطفها أن أشكال المسموع مركبة فى بسيط، وأشكال المبصر مبسوطة فى مركب

قلت: وقد حكيت هذا لأبى زكرياء الصيمرى فطرب وارتاح وقال:

ماأبعد نظر هذا الرجل! وما أرقى لحظه! وماأعز جانبه!

(الامتاع والمؤانسة)

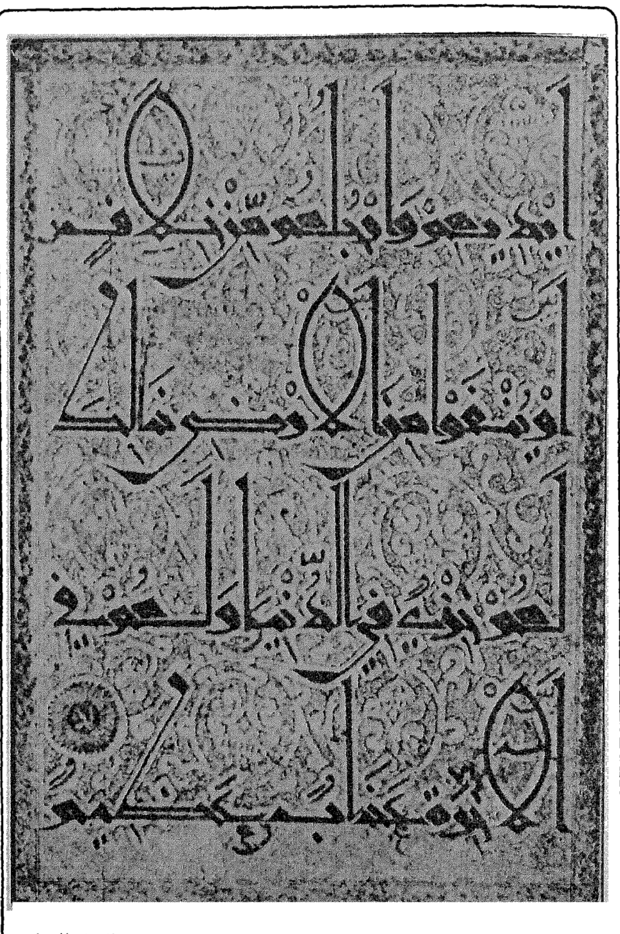
الغريب فى غربته غريب

رسالة (يا)

سألتنى- رفق الله بك، وعطف على قلبك- (و) أن أذكر لك الغريب ومحنه ، وأصف لك الغربة وعجائبها، وأمر فى أضعاف (٣) ذلك بأسرار لطيفة ومعان شريفة، إما معرضا، وإما مصرحا، وإما مبعدا، وإما مقربا، فكنت على أن أجيبك الى ذلك. ثم إنى وجدت فى حالى شاغلا عنك ، وحائلا دونك، ومفرقا بينى وبينك. وكيف أخفض الكلام الآن وأرفع ، وماالذى أقول وأصنع، وبماذا أصبر، وعلى ماذا أجزع. وعلى العلات التى وصفتها والقوارف التى سترتها أقول:

إن الغريب بحيث ماحطت ركائبه ذليل
ويد الغريب قصيرة ولسانه أبدا كليل
والناس ينصر بعضهم بعضا، وناصره قليل

وقال آخر:



صفحة من القرآن الكريم تحققت فيها روعة التكوين والجنوح للتجريد لدى الفنان الإسلامى.

وما جزعا من خشية البين أخضلت
دموعى، ولكن الغريب غريب(٤).

ياهذا! هذا وصف غريب نأى عن وطن بنى بالماء والطين، وبعد عن الاف له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحدق المراض، ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض- فأين أنت عن قريب قد طالت غربته فى وطنه، وقل حظة ونصيبه من حبيبه وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لاسبيل له الى الأوطان ، ولاطاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشحوب وهو فى كن، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شن(٥) . إن نطق نطق حزنان منقطعا، وإن سكت سكت حيران مرتدعا، وإن قرب قرب خاضعا، وإن بعد بعد خاشعا وإن ظهر ظهر ذليلا، وإن توارى توارى عليلا وإن طلب طلب واليأس غالب عليه، وإن أمسك أمسك والبلاء قاصد اليه، وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك الستر، وإن قال قال هائبا، وإن سكت سكت خائبا، قد أكله الخمول، ومصه الذبول، وحالفه النحول، لايتمنى إلا على بعض بنى جنسه ، حتى يفضى إليه بكامنات نفسه، ويتعلل برؤية طلعته ، ويتذكر لمشاهدته قديم لوعته، فينثر الدموع على صحن خده، طالبا للراحة من كده.

وقد قيل: الغريب من جفاه الحبيب. وأنا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حاباه الشريب(٦)، بل الغريب من نودى من قريب، بل الغريب من هو فى غربته غريب ، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب. فإن كان هذا صحيحا، فتعال حتى نبكى على حال أحدثت هذه الغفوة ، وأورثت هذه الجفوة:

لعل انحدار الدمع يعقب راحة
من الوجد أو يشفى نجى البلابل (٧)

ياهذا! الغريب من غربت شمس جماله، واغترب عن حبيبه وعذاله، وأغرب فى أقواله وأفعاله، وغرب فى إدباره وإقباله، واستغرب فى طمره (٨) وسرباله .ياهذا الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، ودل عنوانه على الفتنة عقيب الفتنة، وبانت حقيقته فيه فى الفينة حد الفينة. الغريب من إن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضرا. الغريب من إن رأيته لم تعرفه، وإن لم تره لم تستعرفه، أما سمعت القائل حين قال:

بم التعلل؟ لا أهل، ولا (زمن)
ولانديم ، ولاكأس، ولاسكن(٩)

هذا وصف رجل لحقته الغربة، فتمنى أهلا يأنس بهم ،ووطنا يأوى اليه، ونديما يحل عقد سره معه، وكأسا ينتشى منها، وسكنا يتوادع عنده، فأما وصف الغريب الذى اكتنفته الأحزان من

كل جانب ، واشتملت عليه الأشجان من كل حاضر وغائب ، وتحكمت فيه الايام من كل جاء وذاهب، واستغرقته الحسرات على كل فائت وآئب، وشتته الزمان والمكان بين كل ثقة ورائب، - وفي الجملة، أتت عليه أحكام المصائب والنوائب، وحطته بأيدي العواتب عن المراتب ، فوصف يخفى دونه القلم، ويفنى من ورائه القرطاس، ويشل عن بجسه (١٠) اللفظ ، لأنه وصف الغريب الذي لا اسم له فيذكر، ولارسم له فيشهر، ولاطي له فينشر، ولاعذر له فيعذر ، ولاذنب له فيغفر، ولاعيب عنده فيستر.

هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود، ويغمض عن المشهود، ويقصى عن المعهود، ليجد من يغنيه عن هذا كله بعطاء ممدود، ورفد مرفود، وركن موطود(١١)، وحد غير محدود.

ياهذا! الغريب من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر. الغريب من إذا أسند كذب، وإذا تظاهر (١٢) عذب . الغريب من إذا امتار لم يمر (١٣)، وإذا قعد لم يزر. يارحمتا للغريب (١٤) ! طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، واشتد ضرره من غير تقصير، وعظم عناؤه من غير جدوى!

الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله، الغريب من إذا تنفس أحرقه الأسى والأسف ، وإن كتم أكمده الحزن واللهف. الغريب من إذا أقبل لم يوسع له، وإذا أعرض لم يسئل عنه، الغريب من إذا سأل لم يعط، وإن سكت لم يبدأ. الغريب من إذا عطس لم يشمت(١٥) ، وإن مرض لم يتفقد. الغريب من إن زار أغلق دونه الباب، وإن استأذن لم يرفع له الحجاب.

الغريب من إذا نادى لم يجب، وإن هادى لم يحب. اللهم إنا قد أصبحنا غرباء بين خلقك، فآنسنا في فنائك . اللهم وأمسينا مهجورين عندهم ، فصلنا بحبائك(١٦) اللهم إنهم عادونا من أجلك لأنا ذكرناك لهم فنفروا، ودعوناهم إليك فاستكبروا، وأوعدناهم بعذابك فتحيروا، ووعدناهم بثوابك فتجبروا، وتعرفنا بك إليهم فتنكروا، وصناك عنهم فتنمروا، وقد كعنا(١٧) عن نذيرهم، ويئسنا من توقيرهم.

اللهم إنا قد حاربناهم فيك. وسالمناهم لك، وحكمنا لهم عنهم لوجهك، وصبرنا على أذاهم من أجلك، فخذ لنا بحقنا منهم، وإلا فاصرف قلوبنا عنهم، وأنسنا حديثهم، واكفنا طيبهم وخبيثهم.

أيها السائل عن الغريب ومحنته! إلى ههنا بلغ وصفي في هذه الورقات. فإن استزدت زدت ، وإن اكتفيت اكتفيت ، والله أسأل لك تسديدا في المبالغة، ولي تأييدا في الجواب، لنتلاقى على نعمته، ناطقين بحكمته،

سابقين إلى كلمته.

ياهذا! الغريب فى الجملة من كله حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغداؤه حزن، وعشاؤه شجن، وآراؤه (١٨)ظنن، وجميعه فتن، ومفرقه محن، وسره علن ، وخوفه وطن.

الغريب من إذا دعا لم يجب ، وإذا هاب لم يهب.

الغريب من إذا استوحش استوحش منه: استوحش لأنه يرى ثوب الأمانة ممزقا، واستوحش منه لانه يجد لما يقبله من الغليل محرقا.

الغريب من لبسته خرقة، وأكلته سلقة، وهجعته خفقة.

دع هذا كله! الغريب من أخبر عن الله بأنباء الغيب داعيا اليه.

بل الغريب من تهالك فى ذكرى الله متوكلا عليه. بل الغريب من توجه الى الله قاليا لكل من سواه، بل الغريب من وهب نفسه لله متعرضا لجدواه.

ياهذا! أنت الغريب فى معناك

(الإشارات الالهية)

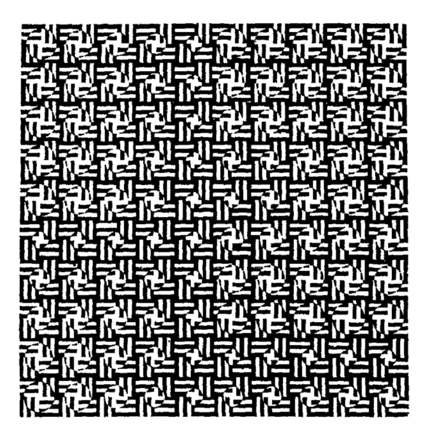
مقابسة

(فى النثر والنظم وأيهما أشد أثرا فى النفس)

قال أبو سليمان، وقد جرى كلام فى النظم والنثر : النظم أدل على الطبيعة. لأن النظم، من حيز التركيب والنثر أدل على العقل. لأن النثر من حيز البساطة. وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لانا للطبيعة أكثر منا بالعقل. والوزن معشوق للطبيعة والحس : ولذلك يفتقر له (عند) مايعرض استكراه فى اللفظ. والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى مطلوب النفس دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة ، أن المعنى متى صور بالسانح والخاطر وتوفى لحكم لم يبل بما يقويه من اللفظ الذى هو كاللباس والمعرض والاناء والظرف . لكن العقل مع هذا يتخير لفظا بعد لفظ، ويعشق صورة دون صورة. ويأنس بوزن دون وزن ، ولهذا شقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم. وليس هذا للطبيعة؟ بل الذى يستند إليها ماكان حلوا فى السمع، خفيفا على القلب . بينه وبين الحق صلة. وبين الصواب وبينه آصرة. وحكمها مخلوط بإملاء النفس. كما أن قبول النفس راجع الى تصويب العقل.

ثم قال: ومع هذا ففى النثر ظل النظم ولولا ذلك ماخف ولا حلا ولاطاب ولاتحلا ، وفى النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك ماتميزت أشكاله ولاعذبت موارده، ومصادره، ولابحوره وطرائقة ، ولاأئتلفت وصائله وعلائقه

وقال كلاما أكثر من هذا وقد أخرته إن شاء الله لرسالة معدودة فى الكلام على الكلام. ثمرة هذا فيها بتمامه مع



: أحدى لوحات الفن البصرى المعاصر.

سائر مايكون لها بشرح تام وعناية بالغة إن ساق الله الى غايتها. ورفع هذا الفساد الذى قد منع من كل ماتهم النفس به من الخير . وصد عن كل مايكون سببا للسعادة. ولاملجأ إلا إلى الله فى كشف هذه الضراء، وإماطه هذه اللأواء، فهو أول كل خير وميسر كل طالب وناصره.

(المقابسات)

الأسلوب المثالى

ثم قال: فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل مأأيده العقل بالحقيقة ، وساعده اللفظ بالرقة، وكان له سهولة فى السمع وريع فى النفس، وعذوبة فى القلب، وروح فى الصدر، إذا ورد لم يحجب، وإذا صدر لم ينس، وإذا طال لم يمل،وإذا قصر لم يحقر، له غنج كغنج العين، ودل كدل الحبيب، ولذة كلذة الغناء، وانقياد كانقياد الذليل، وتيه كتيه العزيز، وجمش كجمش(١٩) الغانية، ووقار كوقار الشيخ، وحلاوة كحلاوة العافية، ولين كلين الصبيب(٢٠)، وأخذ كأخذ الخمر، وولوج كولوج النسيم، ووقع كوقع القطر، وريح كريح العطر واستواء كاستواء السطر، وسبك كسبك التبر، يجمع لك

بين الصحة والبهجة والتمام، فأما صحته: فمن جهة شهادة العقل بالصواب، وأما بهجته: فمن جهة جوهر اللفظ، واعتدال القسمة ، وأما تمامه: فمن جهة النظم الذى يستعير من النفس شغفها ويستثير من الروح كلفها.

(مثالب الوزيرين)

هوامش

(١) راسله آخر، أى تابعه فى غنائه مساندة له.

(٢) به أى المسموع.

(٣) أى: تضاعيف وثنايا

(٤) خضل (من باب فرح) خضلا، وأخضل واخضل واخضوضل: ندى وابتل ، فهو خضل وخاضل.

(٥) الشن (وبهاء القربة الخلق الصغيرة والجمع: شنان.

(٦) الشريب: من يشاركك فى الشرب، من يستقى أو يسقى معك، النديم ، ويقصد به نديم المحبوب.

(٧) هذا البيت لذى الرمة (راجع ديوانه، نشرة مكارتنى ص ٤٩٢ بيت رقم ٢ . كمبردج سنة ١٩١٩م (١٣٣٧هـ).

(٨) الطمر: الثوب البالى، والسربال : القميص ، أوكل مايلبس.

(٩) السكن (محركة): كل مايستأنس به.

(١٠) وشل يشل: قل وضعف وافتقر، ومنه الوشل: الماء القليل. والبجس: تفجر الماء ، ومنه : عين بجيس: غزيرة.

(١١) وطيد، ثابت

(١٢) تنزه عن الأدناس، أو أصلها: تظاهر (بالظاء المعجمة)

(١٣) مار عياله يمير ميرا وأمارهم وامتارلهم :جلب لهم الطعام.

(١٤) تذكر لبيت على بن الجهم:

يارحمتا للغريب بالبلد النازح ماذا بنفسه صنعا!

(١٥) التشميت والتسميت: الدعاء للعاطس.

(١٦) الحباء (بكسر الحاء) : العطية ، مهر المرأة.

(١٧) كعت عنه أكيع وأكاع، كيعا وكيعوعة: إذا هبته وجبنت عنه، فهو: كائع، وهم : كاعة.

(١٨) ص: ورواه. وظن جمع ظنه بالكسر : تهمة، أو : ورؤاه؟ جمع رؤية.

الغريب من فجعته محكمة، ولوعته مضرمة.

(١٩) الجمش: الصوت الخفى

(٢٠) الصبيب: المصبوب والعسل الجيد

ثبت تفصيلى

بكتب أبى حيان التوحيدى ومؤلفاته ورسائله بأسمائها المختلفة ماضاع منها، وماتم العثور عليه.. وماتم تحقيقه ، ومالم يحقق بعد

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
(١)	البصائر والذخائر أو..«أخبار القدماء وذخائر الحكماء» أو.. «ذخائر الحكماء» أو... «بصائر القدماء وبشائر الحكماء» أو...«بصائر القدماء وسرائر الحكماء»	كتاب مؤلف من عشرةأجزاء حقق الجزء الأول منه وعلق عليه أحمد أمين والسيد أحمد صقر سنة ١٩٥٣ بالقاهرة وصدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر. ثم حققته كاملا بأجزائه العشرة الدكتورة وداد القاضى ببيروت ١٩٨٤ وصدر عن دار صادر.
(٢)	ذم الوزيرين أو «أخلاق الوزيرين»..أو ..«مثالب الوزيرين» وتضمن رسالة عن أبى الفضل بن العميد	حققه الدكتور ابراهيم الكيلانى ، وصدر عن دار الفكر بدمشق - سنة ١٩٦١
(٣)	الإشاراتالإلهية	كتاب يقع فى مجلدين ، لم يعثر الا على الجزء الأول منهما، وقد قام بتحقيقه الدكتور عبد الرحمن بدوى وصدر فى القاهرة سنة ١٩٥٠ تحت عنوان «دراسات إسلامية» عن جامعة فؤاد الأول
(٤)	رياض العارفين أو.. «الروض الخصيب». أو . «ترويح الأرواح»	ضاع هذا الكتاب ولم يعثر عليه

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
(٥)	الإمتاع والمؤانسة أو«الإقناع»..أو «أنيس المحاضرة» أو «المحاضرات والمناظرات» أو «نشوان المحاضرات»أو.. ويتضمن المناظرة بين أبى سعيد السيرافى وأبى بشر متى بن يونس القنائى	حققه أحمد أمين وأحمد الزين وصدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهر فى ثلاثة أجزاء صدر آخرها فى عام ١٩٥٣
(٦)	الرسالة الصوفية أو.. تصوف الحكماء وزهد الفلاسفة أو.. رسالة فى اخبار الصوفية	
(٧)	الحج العقلى إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعى أو.. كتاب الحجيج	ضاع هذا الكتاب ولم يعثر عليه واتهم بسببه بالكفر والزندقة
(٨)	رسالة فى علم الكتابة أو رسالة فى الكلام على الكلام	
(٩)	رسالة فى الامامة أو.. رواية السقيفة	
(١٠)	التذكرة التوحيدية	مشكوك جدا فى نسبتها الى التوحيدى
(١١)	أوصاف المجالس	مشكوك فى وجوده أصلا
(١٢)	الرسالة البغدادية	فقدت
(١٣)	رسالة الى القاضى أبى سهل	كتبها التوحيدى سنة (٤٠٠هـ) وكان

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
		(فى عشر التسعين) مبررا فيها إحراقه لكتبه
(١٤)	رسالة فى تحقيق أن مايصدر بالقدرة والاختيار لابالكره والاضطرار	مشكوك فى وجودها أصلا، وفى الغالب أن عنوانها محرف عن أصل آخر
(١٥)	رسالة فى تقريظ الجاحظ	ضاعت، وأورد ياقوت شذرات منها فى معجمه
(١٦)	رسالة فى الحنين الى الأوطان	لم يعثر عليها
(١٧)	رسالة فى «صلات الفقهاء فى المناظرة» أو.. «رسالة نوادر الفقهاء»	الاسم المرجح الصحة للكتاب «ضلالات الفقهاء فى المناظرة»
(١٨)	رسالة لأبى بكر الطالقانى	رسالة غامضة ومجهولة ومادتها غير معروفه
(١٩)	رسالة فى الطبيعيات والالهيات	
(٢٠)	الزلفة=(الزلفى)	ضاع كذلك
(٢١)	الصداقة والصديق	شرح وتعليق على متولى صلاح- القاهرة - ١٩٧٢- مكتبة الآداب ومطبعتها
(٢٢)	عجائب الغرائب	مشكوك فى وجوده أصلا

رقم	اسم الكتاب	بيانات ومعلومات عن الكتاب
(٢٣)	كتاب الرد على ابن جنى فى شعر المتنبى	ضاع هذا الكتاب تماما للأسف
(٢٤)	كتاب النوادر	
(٢٥)	المقابسات	تحقيق حسن السندوبى- القاهرة ١٩٢٩- المكتبة التجارية الكبرى
(٢٦)	نزهة الأصحاب	مشكوك فى نسبتها للتوحيدى ومفقودة
(٢٧)	نظم السلوك	مشكوك فى نسبتها للتوحيدى ومفقودة
(٢٨)	الهفوات لابن الصابى	هذا الكتاب نسب للتوحيدى على سبيل الخطأ والصحيح أنه لأبى الحسن الصابى
(٢٩)	الهوامل والشوامل	تاليف التوحيدى ومسكويه- تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر- القاهرة. ١٩٥١
(٣٠)	رسالة الحياة	
(٣١)	رسالة فى العلوم أو..رسالة فى وصف العلوم أو.. رسالة فى بيان ثمرات العلوم	
(٣٢)	كتاب المقامات	

خطاب الحرية

اللغة والعالم ومعضلة «القرآن» و«التاريخ»

د. نصر حامد أبو زيد



إذا كان الكلام الإلهى فعلا كما سبقت الإشارة، فإنه ظاهرة تاريخية لأن كل الأفعال الإلهية أفعال«فى العالم» المخلوق المحدث، أى التاريخى .و«القرآن الكريم» كذلك ظاهرة تاريخية، من حيث أنه واحد من تجليات الكلام الإلهى، وإن يكن أشمل هذه التجليات، لأنه آخرها. وهنا نأتى إلى بيت القصيد فى حملة الهجوم الضارية، والجاهلة للأسف- على مفهوم «التاريخية». أصحاب النوايا الحسنة فى رفض مسألة«التاريخية» ينطلقون من توهم أن هذا المفهوم يؤدى إلى هدم مبدأ «عموم الدلالة»، الأمر الذى يفضى فى زعمهم إلى اعتبار «القرآن» الكريم من «المقررات» التى لايدرسها إلا المتخصصون بهدف اكتشاف التاريخ المجهول. وهؤلاء يخلطون عن جهل لاشك فيه بين أنماط مختلفة من «الدلالة»، ولايدركون أن للدلالة اللغوية قوانين تختلف عن قوانين أنماط الدلالات الأخرى. وإذا كنا حتى يوم الناس هذا ما نزال نجد متعة فى نصوص أدبية وشعرية تاريخية مضى على عصر إنتاجها أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان، فماذلك إلا لأن هذه النصوص ماتزال قادرة على التواصل معنا دلاليا عبر تلك العصور الطويلة. والأمر كذلك بالنسبة لنصوص إبداعية بشرية، فهل يمكن تصور أن دلالة النصوص الدينية التى نالت ومازال من الحفاوة

والتعظيم والتوقير بالدراسة والبحث من مختلف جوانبها غير قادرة على مخاطبة الإنسان والتواصل معه دلاليا؟!.

أما هؤلاء الذين ينطلقون من «سوء قصد» ونية مبيتة للاغتيال الفكرى والمعنوى، مدعومة بالطبع بجهل فاجر بلغ به فجره أن يتمسح بمسوح «العلم» الكاذبة، فقد ذهبوا يملأون الدنيا ضجيجا وصخبا متباكين على «القرآن» الذى يضعه مفهوم «التاريخية»في خانةالفلكلور. وهكذا حين أرادوا أن يتظاهروا بالعلم كشفوا دون وعى عن عورات جهلهم التى لم تستطع أن تسترها كل أسمال «الدراية» و«الرزانة» و«التعقل» و«الاعتدال» واحتلال أعمدة الصحف وصفحاتها بشكل منتظم . وبلغ الجهل ببعض من يتستر بأسمال«اللقب العلمى» أن يدعوا على هذا المفهوم أنه يقضى على «قدسية» النص القرآنى، وينكر أنه من عند الله سبحانه وتعالى.

المشكل في كل هذا الجهل المركب- سواء حسنت النوايا أم ساءت- أنه يصدر عن تصور لطبيعة اللغة عفا عليه الزمن، وصار من مخلفات العصور الماضية، سواء تلك التى كانت ترتع فى بقايا الفكر الأسطورى، أو تلك التى حاولت تجاز مرحلة الفكر الأسطورى ، ودخلت أفق نهج التفكير العقلاني. فى نهج التفكير الأسطورى بصفةعامة لاتنفصل اللغة عن العالم الذى تدل عليه، أو بعبارة أخري تكون العلاقة بين «اللفظ» والمعنى الذى يدل عليه علاقة تطابق. ومازال بقايا هذا ا لتهج الاسطورى فى تصور اللغة موجودة حتى الان فى كثير من المظاهرالتى يمكن تلمسها في حياتنا الاجتماعية ،لن نتطرق هنا إلى مسالة «الحجاب» الواقى للصغار والكبارمن الحسد ومن العيون الشريرة فى المعتقدات الشعبية، كذلك لن نتعرض لمسالة «التداوى» و«العلاج» بالقرآن. و رغم أن كلتا الممارستين تستمد مرجعيتها من مفهوم القوة السحرية للغة الناتج عن قدرة اللفظ منطوقا أو مكتوبا لا على استحضار المعنى فى الذهن فقط، بل على أستحضار الشيء أو منعه، رغم ذلك لن نطيل فى مناقشة هذه الممارسة لأن البعض قد يتوهم أننا نقلل من شان لغة القرآن التى تمثل أساس اللغة المستخدمة فيهما، يكفي هنا أن ندلل على ظاهرة الإيمان السحرى بقوة اللفظ- بعيدا عن إطار اللغة القرآنية- بتجنب المتكلمين عادة استخدام الألفاظ الدالة على بعض الأمراض .

يكتفى كثير من الناس باستخدام صيغة «المرض الخبيث» إشارة إلى «السرطان» وذلك خشية من ذكر اسم المرض نفسه. وإذا أرادوا نقل خبر حادث خطير وقع لشخص فى حضرة شخص آخر فى نفس السن، أشاروا إلى اسم المصاب بكلمة«البعيد» استبعادا للحدث الخطير خشية أن يتكرر. والأمهات غالبا ما يتحدثن عن الأحداث والوقائع المؤسفة مستهلين حديثهن بعبارة«الشر بره وبعيد» هل يمكن أن نشير كذلك إلى ممارسة صارت شائعة جدا بين الناس من جميع



: من أعمال الفنان راتب صديق

الأوساط، وذلك حين يكون أثنان على وشك الافتراق- ولو لساعات قليلة أو أيام- فينطق أحدهم الجزء الأول من الشهادة«أشهد أن لا إله إلا الله» فيرد الآخر«محمد رسول الله»؟ نفس الممارسة يمكن أن نلاحظها في نهاية المكالمات التليفونية ولوكان الشخصان قد تواعدا على اللقاء بعد المكالمة، وهي ممارسة تعتمد على أن عبارتي الشهادة مترابطتان دوما، وهذا الترابط يمثل ضمانا من نوع ما أن الشخصين اللذين تقاسماها سيلتقيان مرة أخرى.

هذه ممارسات باقية من آثار بعض التصورات الأسطورية عن قوة اللغة السحرية، وليس من الضروري أن يكون المنخرطون في هذه الممارسات واعين بالضرورة بهذه الدلالة، وأغلب الظن أن جميعهم سينكر إنكارا شديدا أن تكون تلك تصوراتهم وهم صادقون في ذلك لاشك . لكن ذلك لايمنع أنها بقايا من آثار تلك التصورات، بقايا تحيلها الممارسات الاجتماعية إلى مجرد عادات وأعراف وتقاليد منبتة الصلة - على مستوى الوعي على الأقل- بأصولها الغائرة البعيدة.

هذه التصورات نجد تعبيرا عنها في بعض مدارس الفكر الإسلامي القديم، خاصة عند أولئك الذين يذهبون إلى أن «الاسم» هو «المسمى» انطلاقا من أن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة ذاتية جوهرية، أي أنها علاقة ضرورية ، ونجد في كتاب «مقالات الاسلاميين لأبي الحسن الأشعري، تفاصيل أقوال أصحاب هذه الرؤية للغة وطبيعتها. ولكن هناك مدرسة أخرى تنكر هذه العلاقة الضرورية التي تفضي إلى الاتحاد بين «الاسم» و«المسمى» أو بين «اللفظ » والمعنى. وقد ناقشنا بالتفصيل هذا الخلاف حول طبيعة اللغة ودلالتها في أكثر من دراسة، نخص منها بالذكر هنا دراستنا الأولى «الاتجاه العقلي في التفسير : دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة» التي صدرت طبعتها الثالثة عن دار التنوير، عام ١٩٩٣.

وحتى لانكرر ما سبق أن ناقشناه هناك نكتفي هنا بإيراد الرد الذي رد به محمد ابن جرير الطبري ، صاحب التاريخ المشهور «جامع البيان عن تأويل أي القرآن» على أصحاب القول باتحاد الاسم والمسمى، وذلك في سياق تعرضه لتفسير «البسملة» من سورة الفاتحة في الجزء الأول من تفسيره.يقول الطبري ساخرا من أولئك سخرية حادة لأنهم يقولون أن«اسم الله» في «البسملة» هو «الله» دون فصل بين الاسم والمسمى:«لوجاز ذلك وصح تأويله فيه على ماتأول، لجاز أن يقال: رأيت اسم زيد، وأكلت اسم الطعام، وشربت اسم الشراب، وفي إجماع جميع العرب على إحالة ذلك، ماينبيء عن فساد تأويل من تأول قول لبيد (ثم اسم السلام عليكما) أنه أراد ثم السلام عليكما، وادعائه أن إدخال الاسم في ذلك وإضافته إلى السلام إنما جاز، إذا كان اسم المسمى هو المسمى بعينه. ويسأل القائلون قول من حكينا قوله هذا، فيقال لهم «أتستجيزون في العربية أن يقال:أكلت اسم العسل» يعني بذلك :أكلت

العسل، كما جاز عندكم: اسم: السلام عليك، وأنتم تريدون: السلام عليك»

بهذه السخرية الحادة ينفي الطبري توهم الاتحاد بين الاسم والمسمى، ولكن ليس معنى ذلك أنهما وجهان لاعلاقة بينهما . الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الأديب والكاتب الموسوعي المعتزلي يرى العلاقة بين اللفظ والمعنى مثل علاقة الروح بالجسد، ويقول اللفظ للمعنى جسد، والمعنى للجسد روح، والمعتزلة عموما يدركون العلاقة بينهما على أساس أنها علاقة «مواضعة» واتفاق» و«اصطلاح»وليست علاقة وذاتية ضرورية أن اللفظ مجرد صوت سمعي أو رمز كتابي، وهو بلامعنى إذا لم يكن هناك دلالة اتفاقية . والدليل على اتفاقية العلاقة بين اللفظ- الصوت أو الرمز المكتوب- وبين المعنى أن ألفاظا مختلفة في لغا مختلفة تعبر عن نفس المعنى- مثل كلمة «رجل» فهي في العربية غيرها في الفارسية أو فيما سواها من اللغات.

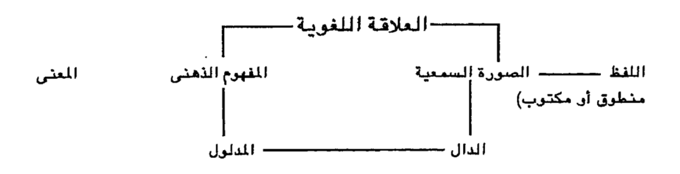
وهنا صاغ المفكرون المسلمون مفهوم «اللغة» بوصفها نظاما من العلاقات- شأنها شأن أنظمة العلامات الأخرى كالحركات والإشارات. وذهب الشيخ عبد القاهر الجرجاني- شيخ البلاغيين العرب والمسلمين- إلى أن الألفاظ لاتدل على المعاني بذاتها بل بالاتفاق ، وليس هناك علاقة ضرورية بين اللفظ «ضرب» والحدث الذي يدل عليه في الخارج، حدث «الضرب» الواقعي، بل اللفظ علامة تدل على الحدث، وكان يمكن أن تدل عليه علامة لفظية أخرى لو كان قد حدث اتفاق عليها.

وظل الفكر اللغوي يرى العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة اصطلاح مباشرة حتى جاء العالم السويسري « الفريد دي سوسير » في كتابه الهام « محاضرات في علم اللغة » وأضاف إلى مفهوم «العلاقات» بعدا جديدا، حيث ذهب إلى أن العلاقة بين «اللفظ أو الدال» و«المعني أو المدلول»« علاقة اصطلاح، لكنه عمق مفهوم «الدال» ومفهوم«المدلول» بعيدا عن مسألة اللفظ والمعنى ، وذلك على النحو التالي:-

إن الوحدة اللغوية (التي تسمى اللفظ) ظاهرة مزدوجة، ليس من جهة أنها تدل على ارتباط بين ملفوظ أو مكتوب من جهة، وبين موجود خارجي من جهة أخرى ،—أي بين اللفظ والشيء- بل هي ظاهرة مزدوجة بشكل أكثر تعقيدا من جهتي الدال والمدلول. هنا يتجنب دي سوسير استخدام مصطلحي «اللفظ والمعنى» ليحل محلهما مصطلحي «الدال والمدلول» لأنهما أكثر دقة في التعبير عن تعقد الوحدة اللغوية. والدال والمدلول يمثلان جانبي العلامة اللغوية- أو الوحدة اللغوية- التي لاتدل على «شيء» بل تميل إلى مفهوم ذهني» هو بمثابة «المدلول» دون الشيء وكذلك«الدال» ليس هو الصوت الملفوظ أو الرمز المكتوب، بل هو«الصورة السمعية»، وليس المقصود بالصورة السمعية الصوت المسموع، أي الجانب المادي البحت منه، ولكن المقصود هو الأثر النفسي الذي يتركه فينا الصوت المسموع أو الرمز المكتوب أو بعبارة أخرى، ليس «الأثر النفسي»-الصورة السمعية- إلا

التصورالذى تنقله لنا حواسنا للصوت (تصور الصوت فى الذهن).

وعندما نتفحص كلامنا بدقة تبدو الخاصية النفسية لصورنا السمعية واضحة، فبإمكاننا دون أن نحرك شفتينا ولساننا، أن نتكلم مع أنفسنا كأن نستعيد-على سبيل المثال- ذهنيا قطعة شعرية أو أغنية أو مناقشة مع صديق والنتيجة التى يتوصل اليها دى سوسير أن «العلامة» اللغوية عبارة عن وحدة نفسية مزدوجة يترابط فيها العنصران(المفهوم والصورة السمعية) ارتباطا وثيقا بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الثانى. وفى ظل هذا التصور تعقد العلاقة على النحو التالى:



هذا التصور الذى صاغه دي سوسير أنهى وإلى الأبد التصور الكلاسيكى عن علاقة اللغة بالعالم بوصفها تعبيرا مباشرا عن هذا العالم. لقد صارت العلاقة بين اللغة والعالم محكومة بأفق المفاهيم والتصورات الذهنية الثقافية. إنها لاتعبر عن العالم الخارجى الموضوعى القائم، لأن مثل هذا العالم-إن كان له وجود- يعاد إنتاجه فى مجال التصورات والمفاهيم. وقد أحدث هذا التصور ثورة فى علاقة الفكر باللغة وفي طبيعة النظام الرمزى للغة والفرق بينه وبين الأنظمة الرمزية الأخرى داخل نفس النظام الثقافى. هذه الثورة الفكرية غائبة غيابا تاما عن وعى كل الذين يتوهمون اللغة نظاما ساكنا بسيطا يدل على الأشياء ، أو يستدعيها ويتصورون بالتالى أنها نظام إشارى. ونواصل فى العدد التالى مناقشة علاقة اللغة بالثقافة، وعلاقة ذلك كله بمفهوم التاريخية المفترى عليه.

نصوص

◆ نورا أمين/ النوازع الغُفل

◆ صلاح جاد/ موسيقى الحزن

أصـــوات جـديـدة

نـورا أمـين:

النــــوازع الغُفْـل

ربما عرفها البعض- فى مسرحية «ماكبث زيرو» بمهرجان المسرح التجريبى فى العام الماضى- وهى تشكل بجسدها الطيّع تكوينات جمالية فائقة الحساسية والرفعة. وربما عرفها البعض الاخر مترجمة لبعض الأعمال الأدبية، والمسرحية خاصة. لكن «أدب ونقد» يسرّها أن تقدمها للجميع قصاصة مكتنزة بوعد حار وبكتابة مرهفة.

نورا أمين : تخرجت من كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة ١٩٩٢. تعمل معيدة بأكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة. يصدر لها فى مهرجان المسرح التجريبى القادم كتابان مترجمان هما: الفضاء المسرحى، المسرح المعاصر : ثقافة وثقافة مضادة.

فى تجارب نورا أمين القصصية (التى نقدم منها هنا ثلاثة نصوص) عوالم جديدة، ومحاولة صادقة لوضع الذات تحت المجهر ولوضع النفس البشرية، بنوازعها الغفل، تحت عين الحقيقة وعين الأبداع.

قد يلاحظ بعض المتابعين أن امتلاك كاتبتنا لأدواتها الحرفية (بكسر الحاء) لم يصل بعد الى نضجه المرجو، لكن قليلاً من التأمل فى خصوصية عالمها ودقائقه الداخلية سيجعلنا نوقن ان سيطرتها على هذه الأدوات قادمة بلا ريب.

أما خصوصية عالم نورا، فتأتى من البساطة الشديدة، ومن العودة إلى أحلام الطفولة المهدورة ووقائعها، ومن التعبير الطازج عن حالات من انعدام التحقق(فى الروح والجسد والمجتمع)، ومن الاجتراء عل تصوير كوامن بشرية يجفل الكثيرون- وبالأحرى الكثيرات- من التطرق إليها، خشية استنفار العقل التقليدى.

هذه- إذن- كتابة الصبوات المحّرمة والأشواق المغلولة فى النفس.

ومثلما شكّلت صاحبتها - بجسدها التعبيرى - أشجان الإنسان ومكابداته الدفينة، تشكل «بلغة الأدب» لواعج الروح وتقلق البدن.

ح.س.

أمطار موسمية

دفعت الباب بهدوء وسلاسة ووقفت في الهواء الذي يفصل بين الباب والحائط.. في سكينة واسترخاء ... تنظر إليّ..

وأنا تحت «الدش» يمطر فوق جسدي الجديد حبات مياة تباركني وتلمس على جلدي السابع (الآن) في فضاء الكون.

كان هذا في ظهيرة ذلك اليوم:

شمس دافئة كانت تضيئ الفراش وتدفئ عروقه الساكنة .. تطل من نافذة مربعة عارية الا من زجاج نظيف جليّ .. حينما دعتني لاكتشافها دعوة عذبة وصافية.

أمسكت بيدي واحتوتها في حنان قبل ان تنظر اليّ لتطمئنني وتقترب مني وعلى صفحة الملاءة البيضاء التي صارت برتقالية ناصعة،تبادلنا الأماكن والأدوار .. حتى اللعاب الأبيض والأنفاس .. وصرنا نذوب سويا دون اختراق. كانت تتحسسني كالأم الحنون دون لهفة أو شبق بل باتزان وصفاء .. جعلتني التصق بها عند التصاقي بذاتي لأعلن زوال التوتر وإنهيار الألم وإختفاء التحدي.

صارت تكشف ينابيع جديدة في صحرائي التي أورقت من قبل بأمطار موسمية كان يصاحبها أحيانا برق وصعق.. ولأول مرة ذقت معنى الاحتواء .. معني اللغة المشتركة والمتبادلة بحق.. معنى أن تكون خبيراً بالآخر خبرتك بذاتك ، وتطمئن الى سعادة صافية دون قلق أو افتعال (هل للزمن قيمة الآن؟!).

.. ووجدت تيار الماء يرسم أشكالا جديدة على جسدي .. يداعبني مداعبة سرية لا يعرف معناها إلا نحن .. وصار جسدي – الذى نضج وتحقق – ربما أكثر مني – يستقبل الماء كائنا يستقبل أمطارا عذبة ومترقرقة على جلد ما زال متوردا ودافئا بفعل شمس الظهيرة ، نظرت الّي لتتحقق من إكتشافها ولتوسم جسدها – الذى كأنما أراه لأول مرة – بنظرة إلى جسد ولد من جديد في يديها ووضعت عليه بصمة حرة من داخلها.. جسد تحرر ، ويتحقق..دائما..

حدوتة كبار وصغار

كانت ما تزال تنظر اليّ نظرة مباشرة بعينيها الزرقاوتين المحددتين بدقة . كانت رغم مرور الزمن تتوقع لحظة ما للميعاد. ومع أنني لم أمنحها اسما كما لم أفعل مع بقية عرائسى الا انها كانت توحي لي في بعض الأحيان أنها تختلف عنهن في شئ ما اجهله ، ولعلها كانت تتعمد إخفاءه عني. كانت أليفة محتشمة لها شعر اسود لامع وبشرة خمرية وأنف دقيق جميل ، وكانت رشيقة للغاية ساحرة في خطواتها ، رقيقة مع بقية العرائس. وكنت أهملها كثيرا فتمضى اسابيع قبل

ان اجلسها على ركبتي لأصفف لها شعرها، فقد كنت لا التفت اليها واتعمد الا ارعاها، كانت توحي إلّي انها لا تريد ان تلعب ، حتى تصورت انها ربما تكون سخيفة تتذرع بالرقة والانوثة الهشة لتخفي عجزها عن « الشقاوة » فقد كانت رقتها وطعامتها واضحة بالمقارنة ببقية عرائسي.

كانت منهن عروسة ضخمة بيضاء باهتة ، كانت لها عينان زرقاوان ايضا الا انهما كانتا من الزجاج ، وكان احد جفنيها يغلق أحيانا على العين بأهدابه العملاقة فجأة دون الاستجابة لأية محاولة لفتحه ، في حين تظل العين الاخرى تبرق في غباء. ومع انى تعمدت عدم اعطاء اسماء لعرائسي ، فقد أطلقت جدتي على هذه العروسة اسم« صابرين » لأنها كانت تصبر على ايذائى لها ،فقد كنت أجذب شعرها دون احساس ، وأخلع ذراعيها دون إكتراث ، ودون ان تعطيني هي اية اشارة لتألمها او ثورتها.

وهكذا كانت صابرين الوحيدة التي تحمل اسما ، لكنه لم ينقذها من الإهمال الذي كنت أعاملها به الجميع ، وبمرور السنوات فقدت الإهتمام كليا بهؤلاء العرائس، وحتى صابرين تفككت ولم يبق منها الا الاسم.

ولم تكف العينان الزرقاوان عن متابعتي والإنتظار..

وفي يوم لا اعرف سببه ، اقتربت منها وحملقت في عينيها وكانت نظرتها اليّ مباشرة وواضحة ، كانت تعاتبني أني لم التفت اليها حتى هذه اللحظة ، وتعلن لي ان حياتها لا تتوقف على انتظاري وكأنما كبرياؤها ألمها. أجلستها أمامي وجعلت أتأمل عينيها المعبرتين عن شوق كبير جاهدت هي لاخفائه، إلا أن دمعة ثقيلة قد سقطت رغما عنها على حلتها الحمراء الضيقة فأشاحت بوجهها جانبا ، حتى لا أراه ، ويبدو اني كنت أشتاق اليها شوقا بعيدا لم أكن اعرف مصدره ، فاحتويتها في صمت.

ظلت نسرين صديقتي الوحيدة على مر سنين طوال وكشفت لي عن حنان ورقة بالغتين حينما كانت تبكي و تمرح معي في وحدتي التي صارت لاثنين، لم أكن اخفي سرا عنها مع انه لم يكن لي اسرار ، ربما لانى لم أكن ارى غيرها ،وكذلك فعلت هي فحكت لي عن عذاباتها في الوحدة والإهمال وشوقها الى كسر قالب الأناقة الذي طالما تخفت وراءه حتيأ « نتشاقى »سويا ونعبث بكل ما حولنا ولم يشاركني محاولة التخفيف عن صديقتي سوى جدتي التي رأت في ذلك بوادر جديدة مني في تحمل المسئولية في مشاركة الآخرين مشاعرهم ، فكانت تساعدني في تصفيف شعرها وغسل ملابسها، حتى أننا قمنا في يوم باء عطائها حماما « دافئا » إرتدت بعده فستانها الجديُد الذي حاكته لها جدتي ، وكانت هي في غاية البهجة حتى أنني تصورتها قد نسيت كل آلامها وغفرت لي الماضي..

لكنى سرعان ما كبرت وتناسيت



: من أعمال الفنان راتب صديق.

نسرين مؤكدة للجميع بأنى قد اديت واجبى نحوها كاملا ، الى ان عدت الى البيت في يوم متأخرة كالعادة فوجدت جدتي تجلسها على سريرها كما كنا نفعل ثلاثتنا أحيانا ، وكانت تسألها عنى وعن أحوالى ، كيف أنى لم اعد اطلب اليها ان تحيك لعرائسى ملابس جديدة ، ولا ان تساعدنى فى تصفيف شعرهن ، وكانت تسألها الا تغضب من انصرافى عنها ، فقد كانت على ثقة من انى لن أنساها ، ولما فوجئت جدتى بوجودى صمتت بعض الوقت حتى قبلتها بشكل آلى ، ثم قامت لتصلى العشاء.

فى هذه الليلة ماتت جدتى على سريرها وبجوارها نسرين التى كانت آخر من صاحبها. وحتى اليوم ما زالت صديقتى تحكى لى قصصا ومغامرات شاركت فيها مع الجدة وساندتها دون ان اعرف انا بذلك! ، او اشعر به..

أبْله صفاء

كانت أبلة صفاء ، جميلة جدا ورشيقة جدا لم تتزوج ولم تحب برغم ان كل شبان الحى لم يرفعوا عيونهم من عليها وكنت استغرب كيف تنهرنى أمى عن الحديث معها او الذهاب اليها مع انها تعيش وحيدة ، ولم تكن أمى نفسها تميل للكلام معها كثيرا مع انه كان من الواضح ان لها في كل بيت صاحبة ان لم تكن صديقة حميمة سواء كانت شابة او زوجة او أم ، فقد كان هناك شئ مدهش يجذب هؤلاء النساء الى صداقتها حتى وإن لم تراهن كلهن بإنتظام ، وفي يوم وانا عائدة من المدرسة مع أمى رأينا ابلة صفاء فى مدخل العمارة المجاورة وهى تمسك بثدى شغالة طنط عصمت وتخرجه من الجلابية فى وضح النهار ، وصممت ان انادى على أبلة صفاء لكن أمى جذبتنى من ذراعى بشدة حتى كاد ينخلع واخذت تسرع الي البيت فى عصبية مفرطة ، ولم ادر لما تصرفت أمى هكذا، هل كانت ابلة صفاء تؤذي الشغالة أم كانت ترتكب عيبا لا يجب ان اشاهده حتى لا اذهب الى النار ؟ لقد كنت اعرف ان ابلة صفاء لم تؤذ الشغالة فقد كانتا الاثنتان فى غاية الهدوء والراحة ،ولم تكن شغالة طنط عصمت تصرخ أوتبكى مثلما تفعل كل يوم حينما تضربها طنط عصمت، كما كنت اعرف ايضا انهما لا يرتكبان عيبا فكل الاطفال يمسكون بصدور امهاتهم ويرضعون منها واحيانا يفعلون ذلك فى الشوارع او فى الزيارات،فلماذا ظلت امى تبكى وتتعامل بعنف مع كل شئ فى البيت حتى جاءت ابلة صفاء وصالحتها وفعلت معها مثلما فعلت مع الشغالة الى ان اغلق باب حجرة النوم عليهما ولم تخرجا الا عند منتصف الليل قبل ان يعود ابى من الخارج ؟ كل ما اعرفه ان ابلة صفاء لم تعد تزور صديقاتها منذ ذلك الحين، لم تعد تأتى الا الينا، ومع ذلك لم تتركنى أمى اتحدث اليها ، ربما لذلك لم أكف الى اليوم عن الحلم بها وهى تمسك بثدىّ وتخرجه من مريلة المدرسة كأنما ينمو ويكبر فى يدها..

صلاح جاد:

موسيقى الحزن

صلاح على جاد (عضو نادى الأدب بالفيوم) شاعر شاب، يسر «أدب ونقد» تقديمه فى «أصوات جديدة».

لن يخطئ القارئ هذه النبرة الحزينة التى تفوح من ثنايا قصائد صلاح. وهى نبرة جميلة- على حزنها- لأنها لم تصل الى حالة من الإحباط والعدم، بل تفصح عن شجن خفيف وعميق فى آن.

وعلى الرغم من خلو القصائد التى اخترناها، هنا من الوزن التفعيلى المعتاد، فإن القارئ لن يفوته إدراك ما يكتنزه التوتر النفسى واللغوى من وقع موسيقى خفى.

كما نلاحظ قدرا من «المفارقة» التى تسرى فى نصوص صلاح جاد. ومن هذه المفارقات تسميته للقصيدة الأولى «**قافية لابراهيم**»، على الرغم من أن القصيدة نفسها خالية من القافية، فضلا عن خلوها من الوزن التفعيلى المعتاد. ولعله أراد أن يشير إلى الصلة السابقة بين الشعر والقافية، أو أراد أن يشير الى ارتباط الرثاء- فى الشعر القديم- بالقوافى الشعرية، ورغبته فى نقض هذا الارتباط أو الانحراف عنه. ومن الواضح أن النبرة المريرة التى تنسرب فى سطور صلاح جاد ، ليست راجعة فقط إلى عوامل ذاتية، بل هى كذلك راجعة الى عوامل موضوعية : مثل الاغتراب الذى يعيشه المواطن فى وطنه ليجعله لايريد سوى كسرة لحلمه الباكى وجرعة ماء. ومثل القهر الذى يعانيه الإنسان فى مدينته الحافلة «بالعجائب والمصائب». ومثل حالة الفقدان التى يستشعرها الأبناء برحيل الآباء، وكأن هناك تواصلا مقطوعا أو ريادة غائبة.

ربما نرى بعض التكرار العاطفى فى بعض جمل صلاح جاد، مما يثقل قصيدته «القصيرة أصلا» بزوائد، قد يكون الاستغناء عنها فى صالح تكثيف النص وضبطه.

إن خبرة الاختزال والتشفية هى الخبرة التى ندعو شاعرنا الشاب صلاح جاد الى استمرار تطوير امتلاكه لها، حتى تصل قصيدته الى أعلى درجة ممكنة من التبلور والنضج. وهو على هذه الخبرة قادر.

ح.س.

قافيـة لابـراهـيم

كل الأحبة من غير وداع يرتحلون
وتبقى المرارة،
الطير المهجر
من أرض الكنانة لأقصى البلاد
سوى كسرة لحلمه الباكى
مايبتغى وجرعة ماء
أخيرا- تبسمت أقداره،
حط جناحه بأرض النبى
فمنحته الأمان وأهدته الكفن.
أخيرا تنفس الصعداء واستراح الطبيب
من عبث الوطن.
وحدها تتأوه
خيالات أمه.
(الصديق الفقيد الدكتور ابراهيم عبد المجيد)

أبـــى

من عشرة أعوام
لم نلتق،
لم تحتضن عيناه عينى- كعادته.
ولم يربت على كتفى
أو يودع مبتسما
من عشرة أعوام- كلما أخرجه
من حافظة أوراقى- يسرع فى الهرب
خلفه- لاهثا- ممسكا «بذيل قفطانه»
يلتفت نحوى، تلتقى عيوننا،
فينقطع الحوار، ويمتد التعب،
خلفه- زاحفا- تلتقى عيوننا،
ونسقط فى الوجع.

المدينـة العذراء

من تحت فخذيها تمتد الشوارع،
يعلو الضجيج،
على ساقها اليمنى العجائب،
على ساقها اليسرى المصائب،
من يسألها؟؟
لها من الأبناء عدد الرمال
وجدتها تبكى...
عن وسطها انحسرت ثياب،
من فرجها طفحت دماء،
فاختفت فى وهدة،
أضواؤها ، أشياؤها، قامت تهرول،
من خلفها النيل يجرى.

الهاتـف

غالبا بجوارى
يبلع الأرقام
يرطن فى الهواء
غالبا بجوارى
يشرب الافعال...
ويمضغ الاسماء

الحياة الثقافية

◆ رسالة باريس: مهرجان كان:د. مجدى عبد الحافظ
◆ نبض الشارع الثقافى: مجدى حسنين

رسالة باريس

مهرجان كان:

بعد أن انفض المولد

د. مجدى عبد الحافظ

إنتهى مهرجان كان السابع والأربعون الذى تولى رئاسة هيئة تحكيمه كل من الأمريكى كلينيت استوود، والفرنسية كاترين دينيف كنائبة للرئيس، عن النتائج التالية:

السعفة الذهبية: للفيلم الأمريكى «بولب فيكشن» للمخرج الشاب كانتان تارنتينو.

جائزة أفضل ممثل: جى يو الممثل الصينى عن دوره فى فيلم «عيش»

جائزة أفضل ممثلة: للممثلة الإيطالية فيرنا ليزى عن دورها فى الفيلم الفرنسى «الملكه مارجو»

جائزة المحكمين: وقد تقاسمها الفيلمان «عيش» للمخرج الصينى زهانج يمو، و«الشمس الخادعة» للمخرج الروسى نيكتيا ميخالكوف.

جائزة السيناريو: حصل عليها الممثل، وحديثا المخرج وكاتب السيناريو الفرنسى ميشيل بلان وذلك عن سيناريو فيلمه «تعب شديد».

تقدير خاص من المحكمين: حصلت

عليه التونسية المونتيرة أصلا والمخرجة حديثا عن فيلمها «صمت القصور».

جائزة الكاميرا الذهبية: حصلت عليها الفرنسية باسكال فيران (وهى خاصة بالاخراج الأول) وذلك عن فيلمها «إتفاقات صغيرة مع الأموات»

جائزة المجلس الأعلى التقنى: وحصل عليها الفرنسى بيتوف عن المؤثرات الصوتية المصاحبة لفيلم «تعب شديد».

جائزة الفيلم القصير: فاز بها المكسيكى كارلوس كاريرا عن فيلمه «البطل»

تقدير خاص من المحكمين تقاسمه كل من النيوزيلاندى جرانت لاهود عن فيلمه للأفلام القصيرة: «والبريطانى بول إينوين عن فيلمه syrup

جائزة الإخراج: ناننى موريتى عن فيلم «مذكرات خاصة جدا»

جائزة المحكمين للأخراج: فاز بها باتريس شيرو عن فيلمه «الملكة مارجو» وعلى هامش المهرجان فاز بجائزة اليونسكو الفلسطينى رشيد مشهراوى عن فيلمة «حتى إشعار آخر» والذى صور فى غزة ويحكى عن كيف تعيش عائلة فلسطينية اثناء حظر التجول، وكيف تمتهن كرامة الإنسان فى ظل الإحتلال، حتى يصبح فتح ابواب المنازل عملا معاديا لسلطة الاحتلال. هذا وقد وصف النقاد هذا الفيلم بأنه أفضل من أى ريبورتاج تليفزيونى يمكن أن يعالج هذا الموضوع.

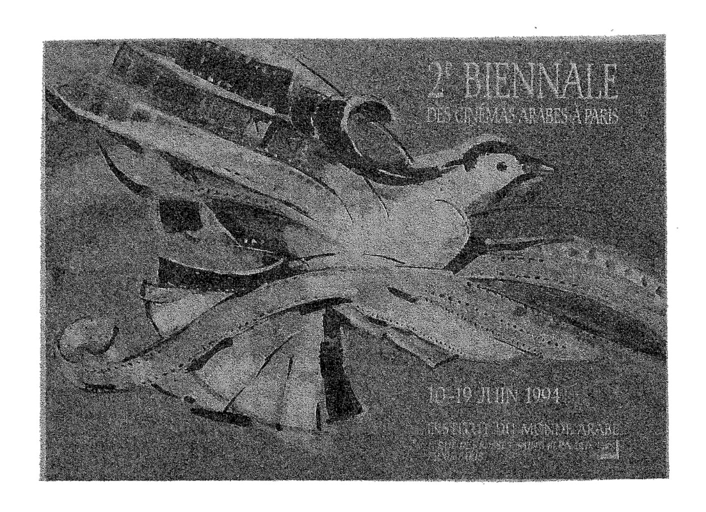
وبعد أن أنفض المولد، ووزعت الجوائز يتساءل المراقبون عم حدث، ولماذا جاءت الجوائز على هذا النحو، خاصة وقد فوجئ بها كثير من الصحفيين العاملين فى حقل السينما، ففى أعقاب الاعلان من فوز فيلم الأمريكى تارنتينو بالسعفة الذهبية صاحت الممثلة ماريادى ميديروس محتجه بأعلى صوتها من مكانها فى القاعة مرددة على الجميع أسماء كبار المخرجين المشاركين فى المهرجان، ولم يكن هذا الاحتجاج في الواقع يمثل ظاهرة فردية فقد علقت الصحافة والتليفزيون الفرنسيين، بل والمتابعون والمراقبون على هذه الجوائز غير المتوقعة حتى للفائزين أنفسهم. صحيح كان يمكن للمرء أن يسعد بشجاعة هيئة التحكيم فى منحها السعفة الذهبية لمخرج فى الحادية والثلاثين من عمرة عن فيلم الثانى، لكن لوكان هذا المخرج يمثل فعلا ظاهرة جديدة، واتجاه جديد فى عالم السينما يستحق هذا التشجيع والثناء، ولكن تارنتينو المخرج الشاب استفاد من أجواء هذا المهرجان بالذات ولعبت الظروف فى صالحه، حيث قاطعت الشركات الكبرى الأمريكية للسينما هذا المهرجان، بل وتجاهلته، بالإضافة الى أن الفيلم يدخل فى معركة محلية فى الولايات المتحدة، حيث لم يخضع فى طرق إنتاجه لهيمنة الشركات الكبرى، وسلك فى إنتاجه سلكا خاصا، إضافة الى أنه أعتمد فى أسلوب

إخراجه عناصر جديدة تخرج عن الكلاسيكية المتمدة فى السينما الأمريكية لهوليود، ولهذا يعتبره نقاد بلاده مجددا فى هذا المجال. وإذا كانت هذه المعركة لاتخص سوى مواطنيه فبأى حق فرضت على مهرجان كان؟ الجواب يتحدد فى أن رئيس اللجنة (لجنة التحكيم) الامريكى كلينيت استوود ربما فرض وجهة نظره على الهيئة بدبلوماسيته وببريق شخصيته، معتمدا على أن إختيار فيلم امريكى يقطع مع الشركات السينمائية الكبرى التى قاطعت المهرجان هورد مناسب، ومهما ذهبنا فى تبريرات إختيار هذا الفيلم، فلن نستطيع أن نرفع الغبن الذى وقع بحق أفلام أخرى شاركت وكانت جديرة بالفوز. حيث أن الفيلم الفائز لايخرج عن دائرة افلام العنف الامريكية المعروفة إلا أنه تميز عنها بالطرافةو. عدم التوقع والدعابات السوداء والانفعالات العنيفة. إنه فيلم يعرف تصيد متفرجيه ، اذ هو يحرضهم ، ربما أو يهيجهم، لذا نراه محشوا بالتهريج ، والخدع التى تجعل الجمهور يتقبل الرعب باحساس به جاذبية ، بل وإنبهار بعيدا عن النفور، وذلك لأنه يعالج موضوعاته بحذق شديد وداخل اطار كوميدى. يمكن القول أنه فيلم الجمهور العريض والشعبوى، وهذا لايكفى لكى يتوج بالسعفة الذهبية، والشئ العجيب والذى لفت نظر المراقبين هنا أن المخرج الفائز تارنتينو والذى يخلقون من حوله ضجة هو فى الواقع مخرجا دون المتوسط ، والدهشة التى يحدثها فى افلامه تنبع من أنه أستطاع ان يلعب بالصور القوية كما يلعب محرك العرائس بعرائسة، دون أن يكون لديه القدرة على خلق صور جديدة. ومن هنا يظل هذا الفيلم وأشباهه كسحابة عابرة سرعان ماتقشع أمام الافلام الخالدة لعمالقة السينما الحقيقيين. وقد دعا هذا بعض الصحفيين للإعراب عن أن السعفة الذهبية إما تكون قد سرقت، أو يكون قد دارت من أجلها مفاوضات كبيرة حسمت فى صالح الفيلم بمهارة. إلا أن جميع المعارضين شعروا بأنهم على حق تماما عدما أنبرى تورنتينو من على منصة التتويج لكى يجابه صيحات الاستنكار من الصالة بحركة بذئية أكدت الخلفية الثقافية والفكرية لمثل هذه النوعية من أفلام العنف وأصحابها. والذى يلفت النظر أيضا الى أنه بالرغم من أن ٥٠٪ من الافلام المشاركة فرنسية أو إنتاج فرنسى مشترك مع دول أخرى عديدة ، دعمت فرنسا إنتاج مخرجيها كالايرانى عباس كيروستانى، والكمبودى ريتى بان، والجزائرى مرزق علواش، بالإضافة الى الروسيين: ميخالكوف، وكونتشا لوفسكى، والبولندى كيزلوفسكى، والرومانى ليسيان بينتليه، وبالرغم من أن الحضور الأمريكى ضعيفا بفعل تجاهل الشركات الأمريكية للمهرجان،

بالرغم من ذلك وجدنا المهرجان يفتتح بفيلم أمريكى هو «النطة الكبرى» للأخويين كوين ويختتم أيضا بفيلم أمريكى آخر للمخرج لجون وترز، علاوة على الجائزة الكبرى «السعفة الذهبي» التى تحدثنا عنها، مما يرجح ما إفترضناه من تأثير رئيس اللجنة استوود على لجنة التحكيم والإختيار. والشئ الغريب الآخر الذى يمكن أن يلاحظه أى مراقب بسهولة هو أن هناك موقف سياسى واضح وراء الاختيارات، فإضافة الى الجائزة الكبرى التى نالها الأمريكى عن غير جدارة، وربما لكونه أمريكى، نجد أن الفيلم الصينى «عيش» قد حصل على أكثر من جائزة، الأولى أفضل ممثل جى يو، والثانية حصل فيها مخرج الفيلم زهانج يو على جائزة التحكيم بالتقاسم، ولم يكن على مايبدو من سبب فنى سينمائى فهناك ممثلون كانوا أفضل من جى وأفلام أخرى تستحق التقدير غير أن السبب ربما كان هو منع السلطات الصينية المخرج من الحضور بسبب الرقابة. ومشاركة الفيلم الروسى للمخرج نيكتيا ميخالكوف للفيلم السابق نفس الجائزة بالرغم من أهمية الفيلم الروسى سينمائيا، تعود على الأرجح لأن الفيلم يعالج نقديا فترة من تاريخ الاتحاد السوفيتى السابق، ولم يكن من اللياقة سياسيا المرور مر الكرام على نقد للنظام السوفيتى دون تحيته والشد على يده. وحسن الحظ فأن اللجنة التى أختارت فيلم الفلسطينى مشهراوى لجائزة اليونسكولم تكن نفس اللجنة التى كرست جوائز المهرجان.

الشئ العجيب فى الدورة ،التطلع والاختفاء، بل والاحترام ليس لمن وقفوا على المنصة يحملون جوائزهم الرسمية كرابحين ولكن للعديدين ممن بقوا فى القاعة خاصة وأن أعمالهم تتجاوز ، بل وتفوق بحدود بعيدة الاعمال التى قدمها الرابحون ففيلم عباس كيروستانى الايرانى هو الخاسر الاكبر فى هذا المهرجان، حيث توقع الجميع من صحفيين ونقاد، بل وسينمائيين أن يحصل على الجائزة الكبرى، مما دعا البعض للتساؤل بعد النتائج لو كانت اللجنة تضم محكما ايرانيا هل كان من الممكن أ يغير هذا شيئا؟! خاصة وقد ساد إحساس ما أن كل محكم قد دافع عن العمل الذى قدمه أبناء موطنه هناك خاسر آخر هو البولندى كيزلوفسكى والذى أشيع فى كواليس التحكيم حتى اللحظات الأخيرة أن هناك إتجاه فى اللجنة يؤيد فيلمه، وهناك أيضا فيلم جان لوى ترينتينان «ثلاثة ألوان أحمر» الذى أثار إعجاب واستحسان كثيرين مما دعا الى التوقع بأن يكون ضمن الافلام الفائزة، إضافة الى فيلم إننا شيركوفا بأ يكون ضمن الافلام الفائزة.

إن تكريس مهرجان كان، والذى يدعو للتأمل، إذ يعتبر أكبر مظاهرة دولية سينمائية لأعمال على النمط الأمريكى.فتتذكر «جشى» وأكاذيب



وفيديو «فى عام ١٩٨٩، وأيضا sailorand lula فى ١٩٩٠ و*sarton fimk* فى ١٩٩١، تؤكد أن التزكية وتركيز التحكيم أصبح الآن على مقدرة المخرج على فهم أدواته التقنية، وإستغلالها لأقص حد، الى جانب عقد الصح مع شباك التذاكر، والقطع الانتاجات الضخمة للسينما العالمية، وأصبح كثير من المخرجين يتسابق على إرضاء هذا الذوق الجديد، فنجدهم يعتمدون وصفه الاستعانة بالنجوم وإختيار الكلام المعسول ثم المشاهد التى تصدم الجمهور.

نبض الشارع

الثقافى

د. على الراعى فى جمعية الكاتبات:

همومنا وهموم المسرح وهمومه

عندما يتحدث عميد النقاد المسرحيين «د. على الراعى» عن هموم المسرح ، التى لاتنفصل عن همومه الذاتية، فعلينا أن ننصت جيدا، فالرجل قاد سفينه المسرح يوما، وليس بعيدا عن مشكلاته التى تمكن باقتدار من حلها وتحقيق النهضة النموذجية فى الستينات، التى مازلنا ننشدها، وليس غريبا أن يعتريه الحزن والهم على ماآل اليه وضع المسرح المصرى الآن، على أيدى نجباء السبعينات والثمانينات، واحتفلوا فى التسعينات بيوم المسرح الخامس.

وقد استضافت جمعية الكاتبات «د. على الراعى» فى ندوتها الشهر الماضى، ليربط بين حال الأمة العربية، وحال المسرح. من تخبط وتأخر

وإسفاف، فالمسرح هو أكثر الفنون التصاقا بوجدان الأمة وارتبط عندنا منذ البداية بالرغبة فى التحرر من القهر العثمانى، ثم القهر الفرنسى، والقهر البريطانى،و القهر الداخلى ، ومن هنا جاءت جهود مارون النقاش وصنوع واسماعيل عاصم صاحب أول مسرحية مصرية، كتبها بناء على طلب سلامة حجازى ،وجاء بعدهما جورج أبيض وسيد درويش وبديع خيرى ومحمد تيمور وزكى طليمات.. وغيرهم من هذا الفريق الكبير الذى حمل على عاتقه زرع فكرة المسرح فى البلاد، حتى تهيأت الظروف لإنشاء المسرح، التى توجت بجهود ثورة يوليو.

وهذا التراث العظيم تتهدده مخاطر عظيمة، تسعى لمحو الهوية العربية، وتهميش العالم الثالث وإعدام مواهبه، وتتضافر قوى الاستعمار العالمى الجديد لتفتيت أرضة وإلغاء ثقافته ، وهو مافعلته أمريكا مع ثقافة الهنود الحمر، وتحاول إسرائيل صنعه ، ويتم الآن فى البوسنة والهرسك ، هذا فى الوقت الذى تنادى فيه بعض الأصوات الداخلية برفض فكرة القومية العربية، للاحتفاظ بموقع قدم من الأرض فى النظام العالمى الجديد. الامر الذى يفرض على المسرح الواعى توجيه الناس ، وتبصيرهم بالمخاطر التى تحدق بهم، ومن هنا أصبح وجود المسرح ضرورة قومية، الى جانب كونه ضرورة فنية. ولذلك ينبغى أن تكف المحاولات التى تنظر الى المسرح والى الفنون عامة، على أنها منتجات تجارية ، تخضع لمتطلبات السوق وتحقق عائدا ، لأن هذه النظرة الخادعة والخطرة، أدت الى حرمان الجماهير من حقها الطبيعى فى الفن الجاد، الذى يشحن طاقتها لمواجهة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى تنوء بها البلاد . والغريب أن النظام الرأسمالى دعم فى الماضى، ولايزال يدعم، الفنون فى فرنسا والنمسا وأمريكا دون أن يرتفع صوت واحد، مطالبا بفكرة التداول الاقتصادى الحر فى الفون، فهى ليست منتجات عادية أو مادية ، وينبغى الا تطبق عليها قوانين الربح والخسارة

والسبيل الأمثل للنهوض بالمسرح فى رأى «د. الراعى» يكمن فى تنفيذ أجهزة الاعلام- وخاصة التليفزيون- لسياسة فنية متكاملة، وأن نكف عن تشجيع الفن الهابط والمتخلف والاستهلاكى.

وأشار «د. على الراعى» الى الخطر الذى يهدد البعض من إحياء ذاكرة الامة، ردا على سؤال حول إقامة مركز توثيق لتاريخ المسرح، خاصة أن المكسب الذى ستحققه هذه الذاكرة، يمثل تهديدا للبعض من تذكير الناس بقدرتهم على العمل والإنجاز والاستمرار.

رحيل صاحب موكب السلام

رحل الفنان التشكيلي الرائد «محمد راتب صديق» (١٩١٧-١٩٩٤) بعد حياة حافلة بالفن والريادة، غرس فيها قيم الواقعية المثالية في التصوير، الذي درسه في لندن وباريس في الفترة من ١٩٣٦-١٩٤٠، واستوحى في أعماله التاريخ القديم، وخاصة الفرعوني، ويبرز ذاك في عظمة لوحاته وأطوالها والصرحية الضخمة وأجسامه الفارعة، ووجوهه المصرية الأصيلة، مستهدفا من وراء ذلك اللجوء الى الجذور والقيم الإنسانية الأصيلة التي حاول تأكيدها في أعماله هو وزوجته الراحلة المثالة «عايدة شحاته» ، وحقق الثنائي سمة نادرة، يراها الفنان الشيخ «حامد سعيد» - صديق رحلتــه- في تكامل الجنسين المذكر والمؤنث في العطاء ،في كل واحد متكامل، في عالم الثقافة والقيمة والمعنى ، وليس في جانب الإنجاب الحيوي فحسب.

وقد عاش «صديق» منذ رحيل زوجته حياة الرهبان مستعيدا نسماتها التي ولت، وإلهامها الذي جفاه، ففر الى الكتابة بعد ما هجر الرسم ، فسجل في منزله بمنطقة المنيب- بالجيزة- الذي بناه له المعماري الراحل «حسن فتحي» ، الجزء الأول من مذكراته «رحلتي مع الحياة والفن» صدر عن هيئة الكتاب المصرية ١٩٨٨، وأصدر الثاني على نفقته الخاصة عام ١٩٨٩. تلك الرحلة التي أثرت في الحركة التشكيلية المصرية والعربية منذ أكثر من نصف قرن.

وقد أقام أتيلية القاهرة حفل تأبين للفنان «راتب صديق» الذي رأس مجلس إدارته لمدة ثلاثين عاما، تحدث فيها الفنانون والنقاد عز الدين نجيب ومدحت الجيار وحامد سعيد والكاتبة فتحية العسال ، التي أكدت إن إسهامات «راتب صديق» أثمرت مدارس واتجاهات فنية أبدعها تلاميذه ومحبوه، تشهد عليها إبداعاتهم وعلاقاتهم بأستاذهم، وأشارت الى وصيته في تحويل منزله بالمنيب الى متحف يحمل إسمه، وسبق أن أنهى كافة الاجراءات مع وزارة الثقافة العام الماضي ، التي رحبت بوصية الرجل وعليها أن تسرع الآن في التنفيذ.

وأعلن «عز الدين نجيب » رئيس الاتيلية الجديد- أنه أطلق اسم راتب صديق على قاعة جاليري ٧٧، التي أنشأها راتب صديق بنفسه ، وإعلان جائزة الإبداع باسمه، من الوديعة التي أودعها بنك مصر، ليصرف ريعها- ألفان من الجنيهات- وسوف يعلن عنها ابتداء من الشهر القادم.

أما الفنان «حامد سعيد» -صديق


راتب صديق

الرحلة وحادى جماعة الفن والحياة. – فقد آثر أن يقرأ السيرة الفنية ،لاسيرة الحياة موضحا أن راتب صديق لم يندفع وراء الموضات الفنية، بل كان معبرا عن همومه الذاتية فى قالبها الاجتماعى الموضوعى، واهبا حياته للقضاء على الأمية التشكيلية بين المتعلمين والمثقفين، نظرا لإحساسة بالتبعية التشكيلية التى وقع فى أسرها الفن التشكيلى الحديث فى مصر، فنحن نردد بصوت خافت مايقوله الآخرون بصوت عال، والتكريم الحقيقى لهذا الرجل هو السير على دربه فى القضاء على هذه الأمية بأنواعها فى مصر، سواء عبر جماعة الاتيلية ، أو عبر المركز الجديد فى منزله الذى يحمل اسمه.

المعروف أ هناك (١٥) لوحة صرحية أطلق عليها «صديق» اسم موكب السلام»، تمتد فى هذه اللوحات أجساد النساء الى مالانهاية، يرتدين السواد المأساوى، مأساة العصر التى حملها «صديق» على كاهله، وعبر عنها بموضوعية، غلفت أعماله جميعها ، ودعا فيها الى سلام آخر غير سلام مدريد ، وسلام النظام العالمى الجديد، ولكن سلام الرب والاله، الذى ينشد العدالة والخير والمحبة للبشر أجمعين.

فى المجلس الأعلى للثقافة:
تكريم رواد علم النفس والتربية

عقدت لجنة علم النفس والتربية بالمجلس الأعلى للثقافة، ندوة لتكريم رواد علم النفس والتربية فى مصر ، وقد اختارت اللجنة ، كما أعلن مقررها د. عبد الفتاح جلال، ستة من هؤلاء الرواد، خمسة راحلين، وواحدة أدام الله بقاءها، وهم اسماعيل القبانى (فبراير ١٩٨- سبتمبر ١٩٦٣) وعبد العزيز القوصى (ابريل ١٩٠٦-١٩٩٢) وأسماء فهمى (١٩٠٦-١٩٥٦) وأحمد عزت راجح (سبتمبر ١٩٠٨-مايو ١٩٨٠) ومصطفى زيور (سبتمبر ١٩٠٧-سبتمبر

١٩٩٠)، وسمية فهمى (١٩١٠-) وعلى الرغم من إعلان «د. عبد الفتاح جلال» أن اللجنة سعت لكسر القاعدة المصرية التى ألفناها، وهى تكريم الموتى وإهمال الأحياء، الا أنها التزمت بذات القاعدة ولم تستطع- كما أعلن- كسرها ،أملا فى التفاتها فى الأعوام القادمة لعدم إهمال الأحياء من روادنا. لكنها المرة الأولى فى تاريخ هذه اللجنة منذ انشاء المجلس الأعلى للثقافة، التى تعقد فيها ندوة لتكريم رواد علم النفس والتربية، يكلف الباحثون فيها باعداد الدراسات عنهم والقاء الأضواء عليهم، بين شيخ التربية ومؤسس المدرسة العلمية فى التربية وعلم النفس، وصاحب أكبر مؤسسة جامعية للتربية وهى المعهد العالى للتربية، الذى تحول بعد ذلك الى كلية، وهو اسماعيل القبانى، ود. القوصى صاحب الإضافات الجديدة فى علم التخطيط التربوى ، الذى يعد علما جديدا بالنسبة للعالم . وأسماء فهمى التى تعد من الرواد المؤسسين لكلية البنات بجامعة عين شمس. والأمل فى أن تعم الفائدة من هذه الندوة الهامة التى عقدت فى هدوء وبلا صخب هو أن ينشر المجلس الاعلى للثقافة الدراسات والمناقشات التى قدمت فيها حتى تتعرف الأجيال الشابة، على نخبة من الرواد فى مجال هام مازلنا نتحسس الخطى فيه.

المثقفون فى اتيلية القاهرة

كلنا مرضى يانازك بأوطاننا



نازك الملائكة

المأساة أكبر والتعاسة عظيمة..هكذا وصف المثقفون المصريون حالهم وأمتهم فى الأمسية التى عقدوها بأتيلية القاهرة، تضامنا مع الشاعرة نازك الملائكة والشعب العراقى، مطالبين برفع الحصار الغاشم عن كل الشعوب العربية، فالقضية ليست مرض «نازك الملائكة» الذى لاتجد له دواء، ولا فى موت الاطفال العراقيين جوعى، بل هى فى نظر الشاعر «أحمد عبد المعطى حجازى» أننا جميعا مرضى فى كل أقطارنا، مرضى ببلادنا، وبما انتهت إليه أحلامنا ، ومأساتنا مع النظم العربية الحاكمة، ومهمتنا هى المطالبة

بإنهاء هذا الحصار البربرى، حتى لا تطحننا المأساة ولاتكتمل أصوات شعرائنا.

أصدرت «نازك» العديد من المجموعات الشعرية، التى رسخت الطريق للقصيدة العربية الجديدة، منها «شظايا ورماد» و«عاشقة الليل» و«قرارة الموجة» و«شجرة القمر» و«مأساة الحياة» وكتابها النقدى الهام «قضايا الشعر المعاصر». وكانت قصيدتها الأشهر «الكوليرا» التى كتبتها عام ١٩٤٧، عندما أخذ هذا الوباء برقابنا نحن المصريين، معبرة عن تضامنها وتضامن التجديد الشعرى بنبض القلوب ومأساة المجتمع. وأعل الناقد «ابراهيم فتحى» أن دورنا الآن هو أن نرفع أصواتنا وقبضاتنا فى وجه كوليرا الاستعمار الامريكى، وضد وباء التبعية وحصار الديكتاتورية.

وكعادتها دائما آثرت الكاتبة والناقدة د. لطيفة الزيات » أن تنسب فى شموخ الريادة فى الأدب النسائى الى «نازك الملائكة» ،موضحة أن سنة الميلاد تجمعهما سويا، لكنها بدأبها أثبتت قدرة المرأة العربية على تحدى المألوف، واجتياز دروب جديدة فى الشعر العربى. وأشارت الى الحجج التى سردتها الأمم المتحدة- وأمريكا- فى فرضها الحصار على العراق، لتعبئة الشعب العراقى بالثورة ضد نظام صدام حسين، الذى تراه ليس نظاما فريدا فى المنطقة العربية.

وحتى لاتظل مواجهاتنا للقضايا المصيرية بالكلام والبيانات والأمسيات التى تفرغ الهموم، أكد «د. سيد البحراوى» أن القضية تكمن فى حصار القدرة العربية وطليعتها فى إنجاز شئ ما، ينقذ نازك الملائكة، وينقذنا معها، وعلينا أن نثق أملا فى قدرتنا على الفعل، وأولها هو تشكيل لجنة وطنية مصرية من القوى المختلفة للتضامن مع الشعب العراقى، تعلن فى تحد أن النظام العالمى الجديد لم ينجح فى التشكيك فى قدراتنا على المواجهة.. فألف تحية لنازك الملائكة، التى أعلنت فى مقدمة ديوانها الأول «شظايا ورماد» ألف تحية لشعراء الغد، لثقتها فى قدرة أبناء الغد على تجاوز المأساة!

معاودات شعبان يوسف

من سيج القلب بالأتربة.. ومن أدخل الولد الشاعر الغض فى كهرباء الجنون.. بهذه الابيات يفتتح الشاعر شعبان يوسف ديوانه الجديد «معاودات»



: من أعمال الفنانة عايدة شحاتة.

الصادر عن دار النديم، يحتوى الديوان على ثمانى عشرة قصيدة ، كتبت معظمها عام ١٩٩٣، تضع الشاعر أمام معاودات تجربته الشعرية الثرية

مجدى حسنين.

كلام مثقفين

حتى لاينسى المصريون اسم وطنهم!

صلاح عيسى

يستحق «مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصر» - الذى يشرف عليه «د. عبد العظيم رمضان»- التقدير والشكر. لأنه أعاد طبع «القاموس الجغرافى للبلاد المصرية منذ عهد قدماء المصريين الى سنة ١٩٤٥» الذى وضعه المرحوم «محمد رمزى» ، ونفدت طبعته الأولى التى صدرت عن دار الكتب المصرية عام ١٩٥٤، واختفى تماما الى أن قام المركز بتصويرها واعادة طبعها.

والقاموس الذى يقع فى قسمين، وخمسة أجزاء، و١٦٠٥ صفحة من القطع الكبير، واحد من أهم موسوعات التاريخ المصرى، إذ هو يقوم بالتعريف بكل القرى والبلاد المصرية، مادرس منها، وما كان قائما حتى سنة ١٩٤٥، معتمدا فى ذلك على كتب الخطط والوثائق الرسمية وحجج الأوقاف وكتب الجغرافيا والتاريخ، وعلى جولات مؤلفه- الذى كان مفتشا بوزارة المالية- بين تلك القرى، ومحاوراته مع المخضرمين من أهلها، ومكاتباته مع المحافظين ومأمورى الشرطة، الى أن وضع- بمفرده- هذا القاموس الذى لابد أن تخفى المؤسسات الرسمية وجهها خجلا منه، لانها فى عصر التخصص الدقيق والعقول الالكترونية والامكانيات المالية الهائلة، التى تهدر فيما لا يفيد، ماتزال عاجزة عن أن تعد قاموسا مثله، بل وعاجزة حتى عن أن تستكمله أو تضيف اليه. ومع أن الواجب كان يفرض على المركز أن يضيف الى هذه الطبعة من القاموس، كل ما استجد من معلومات على مواده، إلا أن ذلك لايقلل من أهمية قيام المركز، باعادة طبع القاموس بسرعة قياسية، خاصة وأن الهيئة العامة للكتاب ، ماتزال منذ (٢٥) عاما، تعيد طبع أجزاء موسوعة «الخطط التوفيقية»، التى ألفها «على مبارك» ولم تصل حتى الآن الا الى نصفها، مع انها لاتضيف الى الطبعة الأولى سطرا واحدا، ولاتفعل أكثر من اعادة صفها، على نحو يدعو للشك فى أن هناك صاحب مصلحة، فى تحويل اعادة الطبع الى مسلسل تليفزيونى من النوع الذى يستفيد صناعة، ماديا من المط والتطويل والإملال.

ولعل الاحتفاء الذى لقيه هذا الاتجاه الجديد، فى مطبوعات المركز، يدعوه الى الاهتمام باعادة تصوير وطبع الكتب النادرة عن تاريخ مصر، ومن بينها الموسوعات التى تترجم لإعلامه والمذكرات التى كتبوها، والأبحاث والدراسات المؤلفة والمترجمة التى صدرت خلال النصف الأول من هذا القرن، وهو واجب قام بجزء منه الناشر المعروف «محمد مدبولى»، فلفت مافعله نظر المركز الى واجب تأخر فى ادائه.

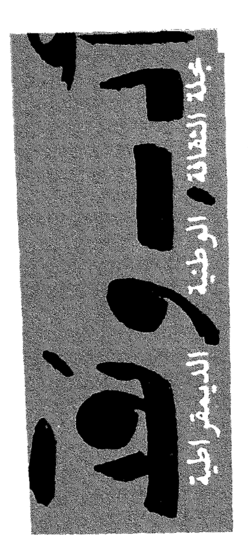
ويظل واجب تحقيق هذه الكتب والموسوعات بإضافة المعلومات التى استجدت بعد صدور طبعاتها القديمة : واجبا قائما ينشد من يقوم به، دون أن يكون ذلك بديلا عن الاسراع فى اعادة الطبع، ولعل المركز يتنبه إلى أنه الوحيد المؤهل للقيام بهذا الدور، فيشرع للقيام به، بحيث تصور الطبعات التالية من تلك الكتب، بالصورة التى لاتدعونا للخجل من أسلافنا العظام، لأننا فى عصر الكومبيوتر، والمؤسسات الثقافية الضخمة، والنقود التى تبعثر فى الفاضية والمليانة، مانزال عاجزين عن استكمال ماقاموا به كأفراد، وكأن هناك من يتعمد أن ينسى المصريون تاريخهم وأنفسهم وحتى اسم وطنهم.

لوحة الغلاف من مقامات الحريري للواسطي

الثمن ١٥٠ قرشا

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096



العدد ١٠٨/ أغسطس ١٩٩٤



عودة أبو المعاطى ابو النجا من المنفى

توفيق زياد:

هنا على صدوركم باقون كالجدار

هيا نتحرر من التابو، هيا نواجه السوق

العلمانية هى الحل

سرير نازك الملائكة

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية/ شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/أغسطس ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف : محيي الدين اللباد
بورتريه الغلاف للفنان: جودة خليفه
الرسوم الداخلية للفنان السودانى محمد سعيد عمر

أعمال الصف والتوضيب:
صفاء سعيد/ نسرين سعيد/ صلاح عابدين

مراجعة الصف : مصطفى عبادة

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة/ت.٣٩٢٢٢٣٠٦
الاشتراكات:(لمدة عام)١٨جنيها/

المحتويات

أول الكتابة

هذا ملف جديد تأخر أعواما طويلة.. ملف عن مبدع كبير هو القاص والروائى أبو المعاطى أبو النجا الذى قدم للمكتبة العربية عشرات القصص وروايتين إحداهما تشكل علامة رئيسية فى سجل الرواية التاريخية العربية والكتابة الواقعية بعامة هى «العودة الى المنفى» عن سيرة المناضل والفنان الشعبى عبد الله النديم.

ونحن إذ نقدم هذا الملف نتمنى أن يسهم فى توجيه الأجيال الجديدة لقراءة هذا الروائى والتوقف أمام هذا الأدب الجميل القادر على بث روح النهوض ومقاومة اليأس والحلكة.

إن أحد أهم سمات الكتابة الواقعية هى التكثيف الجمالى لكلية الحركة وديمومتها وتوترها الدائب.. وهنا يأتى ماعبر عنه الناقد الدكتور «صلاح السروى» فى قراءته لقصص أبو النجا القصيرة من حيث أثر الخارج الموضوعى على الداخل الذاتى.. وهذا التفاعل الذى يتخلق من كل لحظة بينهما ليثرى إجابات الكاتب عن حقيقة الانسان وحقيقة الواقع معا، وحيث القصة هى وصف استجابات هذا العالم الداخلى لذلك المثير الخارجى.. ليتخلق عالم جديد جميل وملهم.

«هكذا يتقدم أبو المعاطى أبو النجا الى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلى الى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابتة..»

كذلك يرصد الناقد الكيفية التى تطورت وتغيرت بها نظرة أبو النجا «للآخر من حيث هو مشارك لامن حيث هو نقيض، من حيث هو طرف فى الفعل، وليس موضوعا للفعل..»

إننا أمام رؤية للعالم ووجهة نظر فى قضية الحرية بكل مستوياتها الوجودية والفلسفية والسياسية والاجتماعية.. وهى رؤية زادها عمقا ووضوحا الحوار الممتع الذى أجراه الزميل مجدى حسنين سكرتير التحرير مع أبو النجا الذى يقول «فالمجتمع الحر هو الذى يسمح لأفراده بالنمو الى أقصى مدى ممكن أن تصل اليه قدراتهم وإمكاناتهم..»

فالآخر والآخرون همٌ دائم وموضوع للتأمل لدى كاتبنا «فهو من هذا النوع من الكتاب الذى يميل الى الانصات لمايحدث من تغييرات في العالم الخارجى بقدر مايميل الى الانصات لصوته الداخلى.»

ويتوقف الناقد د.رمضان بسطاويسى أمام حقيقة أنه «كاتب لايرى فى الكتابة ترفا أو نوعا من التعبير عن مشاعر دفينة. إنما الكتابة لديه تساؤل ومحاولة لفهم الواقع المصرى.. ويمتلك الكاتب هذا الحس اللغوى الذى لانكاد نراه لفرط شفافيته فى نقل العالم الذى يريد تقديمه فى الوقت الذى انشغل فيه البعض بالتجريب فى الكتابة لبناء مجد شخصى فى مجتمع لاتزال الثقافة فيه هامشية..»

وإن كانت القراءة المتأنية لاعمال أبو النجا مكتملة سوف تدلناعلى مناطق تجريب غير نادرة.. ذلك النوع من التجريب الذى تنظمه رؤية الكاتب للعالم، وتطلعه التواق لتغييره. وفى رواية «العودة الى المنفى عناصر تجريب ليس أقلها ما أشار اليه بسطاويسى نفسه من أنها:

«وقد ظهرت هذه الرواية بعد نكسة ١٩٦٧ ولذلك فهى تمثل محاولة لاعادة بناء الذات من خلال وعى جديد، وعى لايقوم بجلد الذات أو تعذيبها، وإنما وعى يحاول اكتشاف الأسس التى يمكن أن يقوم عليها البناء الجديد...» وأبو النجا فى كتابته النقدية لايرى أن هناك شكلا ثابتا أو مثلا أعلى خالدا.

وما أحوجنا الآن لأن تنطلق صرخة عبد الله النديم مجددا فى أعماق الريف المصرى حيث يتعرض الفلاحون لتراكم الديون والتهديد بالطرد من أرضهم ويضرب فلاحون نساء ورجالا وأطفالا عن الطعام ويعتصمون دفاعا عن حقهم فى الأرض، ذلك الحق الذى ناضل آباؤهم واجدادهم من أجل إقراره وتأمينه.

إن صيحة النديم التى انطلقت قبل مايزيد على المائة عام وهى تنادى الفلاح المصرى مستنهضة محرضة «**أنت تشق الأرض بفأسك باحثا عن رزقك، فلم لاتشق بالفأس صدور ظالميك..**»

إن هذه الصرخة هى نداء متجدد لفلاحين هم الآن أكثر وعيا ودربة، أكثر خبرة بصنوف المقاومة ومعرفة بنوعية أعدائهم الطبقيين.. سواء كان هؤلاء الأعداء من بنى جلدتهم أو مندوبى الرأسمالية العالمية ومؤسساتها المالية.

ولعل ملفنا هذا أن يكون تحية لائقة لكاتب هذا هو إسهامه فى حياتنا الثقافية، لكاتب نتمنى أن تتعلم منه الأجيال الجديدة كيفية خلق التكامل بين الالتزام والحرية بلاحدود.

اخترنا لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر والمناضل الفلسطينى **توفيق زياد** الذى فجعنا برحيله المأساوى إثر حادث تصادم فى وقت يحتاج فيه العمل الوطنى الفلسطينى

وحركة التحرر العربى لقادة من نوعه ذوى بصيرة ثاقبة ، وقدرات استثنائية لكن على مايبدو فان المصائب تتنادى .. وعلينا أن نتحمل آلام الفقد المتواصل ونحن نواصل الطريق نفسه الذى قطعه توفيق زياد وعشرات الآلاف من رفاقه من أجل فلسطين ديموقراطية علمانية لكل من يعيشون على أرضها على قدم المساواة وعلينا مرة أخرى - أن نتعلم من هذا الذى سلبوه كل شيئ ترويض البحار.

***

سلبونى كل شيئ
غير قلب
وضمير
وشفه

***

البحر هائج يقلبه الاعصار
لكننى بحار
منذ فتحت مقلتى للنهار
قضيت عمرى كله
أروض البحار

***

ونحن إذ ننشر البيان التأسيسى للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية نعرف أن الزمن العربى الردئ زمن التراجع والنكوص والهوان قد جعل مقاومة التطبيع مع العدو الصهيونى مهمة شعبية فى الأساس، اذ أنه، وبعد الاتفاقيات المنقوصة المتوالية بدءا من فصل القوات فى سيناء ١٩٧٥ مرورا بكامب دافيد ومعاهدة الصلح المصرية الاسرائيلية وغزة وأريحا وصولا للإتفاق الاردنى الفلسطينى الأخير أن المعركة التى سوف تطول أكثر مما يظن كل المتفائلين- قد اتخذت منحى جديدا يلعب كل من الاقتصاد والثقافة الأدوار الرئيسية فيها، فمشروع السوق الشرق أوسطية يريد أن ينصب اسرائيل أقوى قوة اقتصادية تقود المنطقة حيث يجرى تعميم مفردات الثقافة الصهيونية والأمبريالية ومثلها العليا.

ولجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية هى أحدى ثمار الانتفاضة ببصيرتها العميقة التى تؤكد أن الصهيونية بمختلف تعبيراتها وتلاوينها هى إيديولوجيا حركة رجعية شوفينية حملت تشوهات الامبريالية التى ولدت الحركة الصهيوية فى أحضانها.

نحن نشد على أيدى كل المناضلين من أجل سلام حقيقى، ونساند الى ملا ية موقف سوريا التى ترفض السلام المنقوص، ونقدم وعدنا لكل العرب واليهود الذين يعملون معا من أجل فلسطين مستقلة ديموقراطية ضمن مجتمع عربى تقدمى.

ولعل الزميل الشاعر وائل عبد الفتاح ينبهنا فى دعوته «للخروج من طقس المراثى لموت الثقافة على سرير نازك الملائكة»- ينبهنا لحقيقة أننا قد أصبحنا على حافة اليأس، إذ أننا «مضطرون دوما للنظر تحت أقدامنا

والغرق فى بحار أسئلة عن منزل صغير، وفرصة عمل، وأسعار الأرز والصابون، وهى أسئلة تصبح ضرورية فى لحظة يتواطأ فيها كثيرون (بينهم نحن أنفسنا) على ألا نرفع أعيننا وننظر الى المستقبل الذى أصبح ملكا لآخرين يصنعونه الآن..»

أنها آفة المجتمع الرأسمالى الاستهلاكى التابع الذى يفتت الجماعة البشرية وينحط بها الى ماسماه غزيزة البقاء الفردى ولن يكون بوسعنا الخروج من هذه الحالة الا بنضال جماعى ينقد الرأسمالية من حيث المبدأ ، ويراهن على الانحسار القادم للهيمنة الأمريكية. ولايدفعه اليأس للتقليل من شأن أبسط أشكال الاحتجاج قصيدة كانت أو نوما فى الشارع أو تشكيل لجنة لمناصرة الشعب العراقى دون أن نلهب جلودنا بسياط تعذيب الذات.

وعلى غرار شعار الاسلام السياسى «الاسلام هو الحل» يرد الدكتور خالد منتصر بشعار أخر قائلا «العلمانية هى الحل» ويدخل فى جدل مع الإسلاميين لعله أن يسهم فى توفير أجواء صحية لحوار مستقبلى بين التيارات الفكرية المختلفة حتى لايكفر أحد أحدا، بعد انحسار موجة الارهاب الأسود المسلح سوف يحدونا الأمل أن تنحسر أيضا موجة الارهاب الفكرى الأشد سوادا.

نستكمل فى هذا العدد ملف «أبى حيان التوحيدى» فننشر مقالى خيرى شلبى وماهر شفيق فريد، حيث يرى خيرى نفسه فى مرآة التوحيدى «الذى يلخص مأساة كافة المثقفين العرب الشرفاء منذ الأزل وحتى الآن، وهو نموذج للمثقف الحر وسط عالم من الزيف والخداع وقد خسر الدنيا كلها وكسب نفسه(وفى منبرنا«أدب وقد» بالذات).

أما الدكتور ماهر شفيق فريد فقد انتهز فرصة الكتابة عن التوحيدى ليدافع بحرارة عن المجلات الثقافية التى ثبت أن المخابرات الأمريكية كانت تمولها. ولم أدهش كثيرا فنحن نعيش مرحلة من التطور العالمى يمكن أن تجعل مثقفا يتباهى مبساندة المنتصرين حتى لو كان النصر الذى تحرزه الهيمنة الأمريكية يتم على حساب ملايين البشر، وحتى لو كانت المخابرات المركزية الأمريكية قد دبرت ومولت الحروب والانقلابات الدموية التى راح ضحيتها مئات الآلاف من الأبرياء فى فيتنام وشيلى فى بنما وجرينادا، فى فلسطين وكوريا فى كوبا والصومال وغيرها، وهذا على أى حال حقه. أما ماليس من حقه فهو إطلاق الأحكام الصارمة القاطعة التى لم تثبت أى دراسة علمية صدقيتها من قبل. وهو يتساءل هل استطاعت فريدة النقاش ومن لف لفها أن يخرجوا مجلة أدبية واحدة تسامت ولا أقول تجاوزت الأفق الفكرى والابداعى لمجلتى «أدب» و«حوار»

التاريخ وعلم النقد وحدهما سوف يبينان إن كانت هناك مجلات عربية قد فعلت ذلك أم لا ،مع الاعتراف- بطيب خاطر- أن الأمبريالية العالمية قد تقدمت تقدما هائلا. والحق أننا نحن العرب قد اختبرنا هذا التقدم المذهل على اللحم الحى لشعب جرى تدميره بطائرات الشبح وبدم بارد هو شعب العراق، وبالطبع نحن لانستطيع أن نخترع طائرة تفوق الشبح قوة وعظمة.

واذا كان الدكتور ماهر شفيق فريد لايرى غضاضة فى حالة التبعية المزرية التى وصلنا اليها سياسيا وعسكريا واقتصاديا وثقافيا بسبب تحالف الانفتاحيين والرجعيين والرأسماليين الطفيليين مع أمريكا فهذا أيضا حقه الذى يتسق مع عمق السخط والعداء الذى يكنه الفكر اليمينى المحافظ للفكر التقدمى بعامة.

ولكن ماليس من حقه هو أن ينسب لى استخدام مصطلح لا أستخدمه أبدا وانما أنقده وهو مصطلح الغزو الثقافى فشتان بين التبعية التى هى حالة لها طرفان، والغزو الذى يتم من طرف واحد.

وأخيرا فأنا لم أفهم سببا جديا لهذا البغض والمرارة الشخصية التى يتحدث بها الدكتور فريد عن شخصى، حين يتوقف أمام الطريقة التى جرى بها حل مشكلة تحريرية واجهت المجلة حين اعتذر الكاتب الكبير صلاح عيسى عن كتابة عموده «كلام مثقفين» وحلت محله كلمة لى ع الكاتب الراحل عبد الفتاح الجمل فيقول:«لاتكف فريدة النقاش فى «أول الكتابة» -حديثا أضافت اليها آخر الكتابة كأنما تأبى الا أن يكون كلامها هو الألفا والأوميجا وكل ما بينهما جملة اعتراضية بين قوسين) عن التباكى.. الخ

من المؤكد أن هذا البغض ليس موجها لشخص المحررة والأغلب أنه موجه لمنظومة الفكر التقدمى التى يكرهها اليمين لحد التحريم.

المحررة

ملـــف

عودة
أبو المعاطى أبو النجا
من المنفى

قراءة أبو النجا فى الرواية العربية/ **فريدة النقاش** • رؤيا النفس، رؤيا العالم/ **د. صلاح السروى** •المثقف والجماهير والسلطة/ **د. رمضان بسطويسى**• حوار مع أبو المعاطى أبو النجا/ **مجدى حسنين**•ببليوجرافيا بأعماله

ملف

قراءة «أبو النجا» في الرواية العربية

فريدة النقاش

من قبل أن ينشغل علم الاجتماع الأدبي،بصورة واسعة بمسألة التلقي دأب نفر- ولو محدود- من النقاد العرب الذين لم ينتشر عملهم على نطاق واسع بمعالجة هذه المسألة عمليا حين وضعوا نصب أعينهم وهم يكتبون النقد الأدبي مستويات القراءة المتعددة مفترضين شقة واسعة بين هذه المستويات والتي اجتهدوا ليخاطبوها جميعا.

من بين هؤلاء النقاد الروائي والقصاص المبدع أبو المعاطي أبو النجا في كتابه «قراءة في الرواية العربية». الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في سته فصول عام ١٩٨٨

ويبين لنا الكتاب كيف أنه تابع إنتاج زملاء له في مصر الوطن العربي وبشغف قارئ عاشق ينبئ عن دراية واسعة بتطور الرواية في الوطن العربي رغم أنة يتحوط حين يقدم رأيا في رواية «مدرسة العراه» للدكتور يحيى الرخاوي قائلا.

«لانبالغ إذا قلنا (كبداية) أنها رواية قضايا وشخصيات بنفس الدرجة ونفس العمق ربما لأول مرة (في حدود علمي) أجد رواية يتوازن فيها حضور الشخصية الانسانية ، وحضور القضية

الفكرية، ودون أن نشعر بأن وجود أحدهما فى أى مرحلة من المراحل كان على حساب وجود الآخر أو منفصلا عن وجود الآخر..» وتقترب مجموعة المقالات هذه فى خطوطها العامة من المدرسة الواقعية- الاجتماعية فى النقد، ومن أهم خصائصها أنها ترى الى الدال والمدلول فى جدلهما الحى الخلاق لأنها تحيل الأدب أولا الى واقع الحياة بكل غناه وترى فيه إعادة تركيب كاشفه لهذا الواقع، ساعية للارتقاء به وهى تمسك بطرفى التناقض وتشتغل على هذه المساحة التى نادرا ماتكون خالية بينهما، وقد تبدو كذلك، أى خالية من اللحظات القليلة التى يهدأ فيها الصراع ويملؤها الفن بالمفردات المنتقاه الدالة على غنى الحياه». يقول الكاتب فى معالجته لرواية «العدوى» للروائى الفلسطينى «وليد أبو بكر».

«كيف يجرى الصراع داخل الذات؟ ، والى أين تمتد جهات القتال فى الداخل والخارج، وفى هذا العمل تسقط الحدود الوهمية بين الداخل والخارج، وتتعرى الخيوط الدقيقة المتشابكة التى تربط بين العالمين. وبناء عليه فليس هناك شكل ثابت أو شكل فى حد ذاته إى صالح لكل زمان ومكان وموضوع «فالأمر فى كل الأحوال رهن بطريقة استخدامه» كما يقول أبو النجا عن تعدد الأصوات.

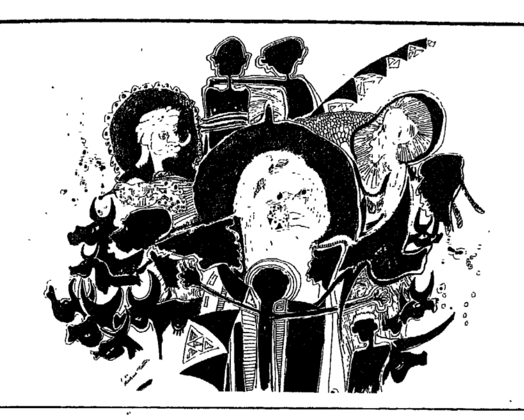
وتتسع مساحة النقد الواقعى- الاجتماعى لإبراز مغزى تزاوج الفنون.. القصيدة- المشهد اللوحة وهو مايتكرر بصورة قصديةودالة فى القراءات النقدية التى بين أيدينا، يقول عن «النهايات» لعبد الرحمن منيف»

«إلى هنا ويبدأ المؤلف يبدع قصيدته الرائعة فى عده مشاهد تنتظم الرحلة، ولكن كل مشهد يوشك أن يكون فى حد ذاته لوحة فريدة متميزة..» ويتابع فى ثلاثية حنامينا «حكاية بحار» سيمفونية البحر والبحار، وهو الوصف الذى يطلقه أيضا على عمل يحيى الرخاوى حين يرى فيه (سيمفونية مصرية خالصة».

ولعل جدل الواقع والمثال أن يكون أهم المنطلقات النظرية للمدرسة الواقعية - الاجتماعية فى النقد والتى ترى أنه لاواقع ثابت ولامثال أبدى على العكس من كل المدارس الأخرى، ويتسع كل من الواقع والمثال فى إطار هذه المدرسة لكل المستويات النفسية والشعورية ، الوجودية الكونية والروحية وهى تتفاعل فيما بينها لتعكس فى بنيتها الجمالية وفى علاقتها المتشابكة بالمجتمع والتاريخ طبيعة البنيات الاجتماعية فى الرحلة المعنية

يقول عن حنامينا

«ومع تطور أحداث الرواية يلوح أن المثل الأعلى فى هذه الحياة القاسية المتغيرة يبدو هو الآخر مراوغا وقابلا للتغير، وإن فيه من المراوغة بقدر مافيه من السحر والجاذبية، فهل تنتهى



رحلة البحث عهن الأب بمحاولة لصياغة جديدة له؟

ويتوفر أبو النجا على قدرة على التلخيص الذى يضئ ويعلق ، وتبرز فيه روح الناقد الفنان يقولد عن عساف بطل النهايات».

«كانت روحه تمتلئ باليأس أمام الحماقة، وربما زاده الشراب ضعفا فترك حماقة الضيوف تقول حنكته هذه المرة».

وفى تلخيصه لحبكة رواية الرخاوى حيث تقوم كل شخصية من شخصياتها برواية القصة من خلال رؤيتها الخاصة يقول.

«ولكنه هنا هو أنسب الأشكال الأدبية لرواية تحكى قصة «المواجهة» حيث يتيح هذا الشكل فرصة كبرى للظاهر والباطن، ثم هو يتيح أفضل الفرص للمؤلف ليقول مالا تقدر كل شخصية فى حدودها على قوله.. وللقارئ ليرى من خلال هذا التعدد والتنوع مالاتستطيع كل شخصية رؤيته..»

ويقول فى مكان آخر.

«ولكننا لانفهم بعض دوافع يأسه إلا من خلال علاقته بكمال نعمان الفنان الذى بدأ حياته ثوريا ثم حاول أن يعبر عن ثورته من خلال فن ملتزم، ثم انتهى الى الإيمان بفن حر لا التزام فيه ثم واجه محنه العجز عن إكمال آخر لوحاته فوصل الى عيادة الطبيب.. تحت راية الحرية أيضا..»

وعن رواية الجازية والدراويش للجزائرى **«عبد الحميد بن هدوجه»** يقول:

«وفى بهو المرايا المتقابلة الذى

يتيحه بناء هذه الرواية أن الدراويش ليسوا سوى نوع من الثوار، لقد رفضوا واقعا قاصرا وعاجزا، ونجحوا في اطلاق قواهم الكامنه»..

ويوسع - على طريقته- تعريف رواية المقاومة من قراءته للعدوى «لوليد أبو بكر» وهذا التأكيد على الوعى الذاتى للبطل، دوره فى نجاح مقاومته للمرض سمه أساسية فى شخصية بنيه البطل، وفى كل الشخصيات الايجابية فى الرواية، وقد أدى هذا التأكيد الى جوار قدرة المؤلف على التوظيف الذكى لبعض عناصر من الزمان، وبعض الشخصيات على أن يجعل هذا الحدث الواقعى البسيط الذى يحترم فيه المؤلف كل شروط وظروف الواقع النفسى والاجتماعى للشخصيات على أن يجعله قادرا على الاشعاع بدلالات رمزية كبيرة تتجاوز كل المعطيات الواقعية المحددة، فالرواية تصبح بدون أدنى تكلف أو ادعاء رواية من روايات المقاومة..

وثمة هم رئيس يحرك الناقد وهو يتتبع قضية التغيير الى الأفضل التغيير الثورى، ألا وهى التغيير بالناس وليس نيابة عنهم ففى الجازية والدراويش.

«ومع تقابل صوت عايد وصوت الطيب فى الفصلين الأخيرين ترق الحواجز، ونتقاصر المسافات بين الطيب وحامية وعايد وجميلة ويلوح أن هؤلاء الأربعة هم أبطال الزمن القادم الذين تنعقد عليهم الآمال فى انجاز التغيير بالناس وفيهم ومعهم».

وفى رواية الرخاوى يتساءل عن كنه البطل.. فهل:

«هو المؤلف الذى هو الطبيب فى الرواية، الذى يصطحب أبطاله فى رحلتهم الصعبة من واقع أزماتهم التى دفعتهم الى عيادته ليمشى معهم فوق الصراط المستقيم الى فردوس (لاتجرى من تحته الأنهار)، يؤكد لهم أنه هناء والآن، وأنه يفتش عنه معهم وبهم، وأنهم قد يكونون دليله لهذا الفردوس بقدر ما هو دليلهم له؟».

ولهذه القضية المؤرقة جذور فى بناء عالمه الابداعى وخاصة فى روايته الملحمية العظيمة «العودة الى المنفى» عن سيرة الفنان الثورى عبد الله النديم، ففى بنائه الخيالى- الواقعى لشخصية عبد الله النديم هناك الحاح دائم على أن البطل كان مؤرقا دائما باكتشاف فعالية الناس وإضاءة خفاياها التى لايعرفونها هم أنفسهم وإطلاق شرارتها ومبادرتها باعتبار هذا كله هو الضمان الأكيد لاستمرار العمل الثورى فى مواجهة كل الظروف فى المد والجزر فى الهزيمة والانتصار، واعتبار الفعل الانسانى الدءوب نوعا من إبداع يحلق فى مملكة الممكن ويضفى على الانجاز الصبور نبلا وجلالا.

ولايفوت أبو النجا أن يقدم كتابه الرقيق للحياة الثقافية المصرية والعربية حين ينتهى من قراءته الثاقبة

لرواية الرخاوى قائلا:

«وأشعر بالذنب حيال مؤلف يعطى من وقته وجهده وذوب قلبه لعمل كبير فى زمن لايسمح لأحد بالكتابة الجادة أوبا لقراءة المتأنية، وكأنه مكتوب علينا أن نعيش مع الخفة وأن نموت بها، ومكتوب على كل عمل جاد وكبير أن يعيش فى الظل والصمت والخفاء أولايعيش..»

ألا نلمح فى هذا العتب الأسيان إحالة ضمنية الى وضع «أبو النجا» هو نفسه ككاتب كبير أهمله النقد وانشغلت عنه الأضواء التى تؤكد فى كل فرقعة تحدث حقيقة أن ليس كل مايلمع ذهبا؟

ويسوق أبو النجا فى نقده مفهومين أجدنى أختلف معه من منطلقهما. الأول هو مفهوم التوازن الذى يطلقه عند تحليل شخصية وليد مسعود فى رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» ويفسر اختفاءه فى نهاية الرواية نتيجة لعجزه عن إقامة هذا التوازن.

«بحثا عن أرض جديدة أكثر صلابة تعينه على استرداد توازنه المفقود هى الأرض المحتلة- كما نعتقد وصال رؤوف آخر المتطلعات الى قمة وليد مسعود».

ولكننا سرعان ما نكتشف أن هذا الاعتقاد لايخص وصال رؤوف وحدها وإنما هو اعتقاد أبو النجا نفسه.

«هل ثمة معنى خاص لكون وليد مسعود فلسطينيا مادام يجسد مشكلة انسانية عامة على هذا النحو؟ أعتقد أنه يوجد هذا المعنى الخاص فاذا كان هذا المعنى مجرد شكل من أشكال النضوج الانسانى بالنسبة لأى فرد، فإن له عند الفلسطينى أكثر من معنى، أنه من ناحية ضرورة ، فأرضه مزروعة بالمتناقضات على نحو ربما لم يصادفه انسان من زماننا. إن التوازن هو بمعنى من المعانى أرضه التى لابد أن يتشبث بها حتى يستعيدأرضه. هو موطنه المؤقت حتى يستعيد موطنه الدائم. ولنتذكر دائما أنه ذلك التوازن الذى لايفوق الحركة أو الثورة ، أو أنه الثورة التى لاتملك ترف فقدان توازنها الخاص...»

ورغم براعة التفسير الذى تتبع الكاتب عناصره بدقة إلا أن مفهوم التوازن يقف على الطرف الآخر النقيض لمفهوم الثورة ، ففى التوازن تتعادل الميول فلا يغلب أحدها غيره، وفى الثورة تحدث قطيعة مع الماضى وينتصر الجديد، بحيث لايمكننا موضوعيا أن نناظر بين بنيه شخصية تسعى لاحداث هذا التوازن أو تحقق فى إحداثه وبين بنيه الثورة التى هى عملية تجاوز للعالم القديم بما فيه من توازنات، فضلا عن أن لحظة التوازن فى الوعى الفلسفى وفى عملية التغير الدائمة هى لحظة سريعة العبور وخاطفة.

المفهوم الثانى الذى أجدنى أختلف فيه مع المؤلف هو مفهوم الخصوصية

وماسماه بالخصوصية المصرية والتوازن رفض مقنع لقانون التراكم والتغير الكيفى لأنه يفترض بقاء طرفى التناقض بشكل دائم على حالهما.

يقول . مرة أخرى عن التوازن فى معالجته لرواية أصوات «لسليمان فياض»:

«فالعدالة ليست مجرد أن تأخذ شيئا من هنا لتعطية هناك، العدالة فى جوهرها توازن عميق بين الدوافع هنا وهناك ، وتفهم بالغ لحركة هذه الدوافع..»

وحين يختل هذا التوازن، فمن يدرى قد يقوم المظلومون أنفسهم بعملية ختان للعدالة والحرية..»

وهو يحل مفهومى التوازن واختلال التوازن مكان التخلف والتقدم فى حالة القرية المصرية التى تنزل فيها الفرنسية «سيمون» فتقوم نساء القرية بختانها بعد تنظيف سيقانها من الشعر.. وهو يفسر قتل «سيمون» الفرنسية باعتباره انتصارا للقانون الأزلى للقرية- كأن لاشئ يتغير أبدا- ويرى من سلوك نساء القرية معها «خصوصية مصرية» فيبدو مفهوم الخصوصية مرتبطا بالقديم والمتخلف الرازح على صدور الناس وعقولهم، ومرة أخرى هى:

«لحظة اضطراب العقل، فى لحظة عجزه عن التوازن بين قانون قديم كالأزل وقانون لما تتضح معالمه..»

هنا، ومرة أخرى نجد فكرة التوازن مرتبطة بمفهوم ضيق للغاية للخصوصية التى ترفع الظواهر الأنثروبولوجية مثل عادات الختان لمستوى الملمح القومى.

ولعل مفهومى التوازن والخصوصية هذان أن يقفا وراء امتناعه الواضح عن الخوض فى مسألة الرمز السياسى رغم قوله بأن الرواية حافلة بالرموز الأحمر فى «الجازية والدراويش» إذ من الواضح جدا لأى قارئ عادى للرواية أن الأحمر هو المناضل الشيوعى الذى يلقى حتفه فالاطار العام للرواية هو رحلة مجموعة من الطلبة بقرية يستهدفون اقناع أهاليها بالنزوح لقرية أخرى لأن حكومة الثورة سوف تبنى سدا فى قريتهم الأصلية. كان الطيب فى الحقيقة مقسوما قسمين: قسم مع الطلبة وقسم مع الأهالى، أما الأحمر فكان يقول للطيب عن السكان:

- أن رءوسهم جد صغيرة ، ولو وضعت فيها أفكارا كبيره إنفجرت

- ماذا تريد أن تضع فيها؟

- لا أدرى؟ ربما أضع فيها أحلاما حمراء بمستقبل يلمس أشد الخيالات ضيقا.. ربما كان ذلك جزء من سر الأحمر وسحره، قدرته على أن يحول الفكرة الى حلم والرغبة الى شوق..»

فحين كتب هدوجه روايته هذه كان الشيوعيون الجزائريون ملاحقين بعضهم فى المنفى والآخرون فى السجون.. ويحيل هذا المصير الذى يلقاه الأحمر بعد أن غزا القرية بسحره الى المصير

الواقعى للبطل الشيوعى الذى لابد أن يستدعى على التو رواية أخرى لاتقل أهمية فى الأدب الجزائرى المعاصر هى رواية «اللاز» للطاهر وطار والتى تقع أحداثها فى زمن حرب التحرير وتتحدث عن دور الشيوعيين ومصيرهم بحيث يستحيل على أى ناقد أن يتجاهل الرمز السياسى فى الحالتين.

ومع ذلك فإن العرض النقدى البارع الذى قام به أبو النجا يدلنا بحدسه العميق على الكيفية التى يمكن أن نقرأ الرواية بها فى ضوء مايجرى الآن فى الجزائر

«لكن فعل القتل يحتاج الى نوع من الايمان بما يدعو الى القتل ، وهو لم يكن يملك إيمان الدراويش بالماضى، ولا إيمان الأحمر بالمستقبل»..

وهانحن نشاهد الآثار المأساوية التى يلحقها الايمان بالماضى بالجزائر الآن.

كذلك يتوقف أبو النجا فى منتصف الطريق حين يمتنع عن تحديد الطبيعة الاجتماعية للعالم الذى يدفع الانسان دفعا الى الغربة والإزدواج والتمزق والتناثر شظايا ، فهل هو شئ آخر غير عالم السلع الرأسمالى المشوه والتابع؟

كذلك فإن القراءة الثانية لرواية وليد أبو بكر العدوى تبقى قراءة ناقصة لأنها لم تتقص هذه الوشائج العميقة بينها وبين أوضاع الثورة الفلسطينية.

ورغم هذه الملاحظات فإن النقد الواقعى مثله مثل الفن الواقعى يرفض أن يحول الوجود الإنسانى إلى وهم فارغ، ويحذر دائما من مخاطر إقامة الجسور الأسمنتيه بين الخيالى والواقعى وهو يحفر بدأب منقبا عن جذور هذا الوهمى فى الواقع الاجتماعى- الاقتصادى التاريخى حيث يتشكل الجمالى من اللقاء السعيد بين طاقة شعور ووقائع جرى تنظيمها ليتولد) الجمالى اجتماعيا ونحن احوج ماتكون الى هذا النقد ليحتل مساحة تتسع بانتظام فى حياتنا بعد أن راجت موضة المعالجة الشكلية الخالصة ومايمكن أن نسميه عبادة الشكل المجرد بالرغم من هذه المفارقة الا وهى أن الشكل هو أرقى تعبير عن الاجتماعى والطبقى فى الفن.

ولكن وبسبب التجريد والتهويم لايندر أن تكون ساحة النقد الشكلى فارغة من المعنى والمغزى، وأصبح المعيار الشكلى المجرد والمختزل فى مجموعة ألا عيب هو أداة تقييم الاعمال التى يستحيل أن تندرج موضوعيا فى خانة مايمكن أن نسميه بالفنون الوضعية التى تفتت الواقع وتكرسه قائلة باستحالة تغييره أو الخروج من متاهاته الملغزة التى تكاد تنفصل نهائيا عن المجتمع، وتنفى أى فعالية عن الإنسان.. وتتراكم نتاجات مثل هذا النقد الذى يعجز بالضرورة عن دفع الحركة الفنية للأمام ناهيك عن الإسهام أصلا فى بناء حركة.

ملف

رؤيا النفس، رؤيا العالم

د. صلاح السروى

تحتل عملية تصوير النفس الإنسانية حيزا هاما فى الابداع القصصى عند **محمد أبو المعاطى أبو النجا**. من حيث كون هذه النفس جوهرا محوريا يقوم حسب تكوينه العقدى ونزوعه الغريزى اللامرئى، بتوجيه السلوك الأنسانى وجهة قد لايدرى صاحبها تعليلا منطقيا لها، فضلا عن الآخرين. إن النفس الانسانية حسب ذلك، إنما هى عالم مستقل قائم بذاته، حامل عناصره ومكوناته وتفاصيله، وكذلك قوانين حركته وفعالياته المحددة، التى تتجاوز العالم القائم بالفعل محققة عالما آخر زاخرا بكل الاسقاطات والأمنيات ، أو كما يقول د. **مصطفى صفوان** فى مقدمة ترجمته لكتاب تفسير الأحلام لسيجموند فرويد «**إنها لغة الأنسان بما هو راغب ، فى مقابل لغة الانسان بما هو** عارف(١). فهناك لغتان تترجمان عن عالمين على قدر نسمى من الاستقلال: **الأولى لغة الداخل، والأخرى لغة الخارج**، وعلى قدر مابين هذين العالمين من اتساق وانسجام يكون استواء الشخصية وحيويتها الروحية والسلوكية، والعكس يكون حينما

تضطرب العلاقة بينهما، فإن عالم الداخل ينعزل مستقلا بذاته خالقا تهاويمه وحياته الخاصة التى تبرز ناشزة وغريبة، قياسا على الواقع الخارجى المعاش (٢).

غير أن قصص أبو المعاطى أبو النجا لاتطرح الأمر من زاوية التضاد أو التصالح بين هذين العالمين، وإنما تطرحه من زاوية أثر الخارج علىَ الداخل، ومن ثم رد الفعل العكسى من ناحية النزوع السلوكى الذى يصوغه العالم النفسى الداخلى للشخصية. خاصةإذا تميزت هذه الشخصية بتكوين نفسى حساس ومرهف. ولذلك نحصل دائما فى أعمال هذا الكاتب على رصد مزدوج لكلا العالمين فى نفس الوقت، وهو مايغنى عالمه القصصى ويثرى إجاباته عن حقيقة الإنسان وحقيقة الواقع معا. وهذا الأمر كذلك هو مايجعله متفردا ومتميزا عن كتاب القصة ذوى الميل نحو الكتابة النفسية، مثل ناتالىَ ساروت وأندريه جيد **وغادة السمان وعبد الفتاح رزق**، فلدي هؤلاء يدور الحدث داخل النفس لاخارجها، متأثرا بعوامل ومحركات لامرئية ولاواقعية. كما أنه يختلف كذلك عن منهج **دوستويفسكى** الذى يكرس كل جهده الفنى للتعبير عن سلوك الشخصية فى مراحل نشوزها النفسى والسلوكى الفعلى (٣).

إن القصة عند أبو المعاطى أبو النجا، تبعا لذلك، **لاتقوم على علاقة صراعية مباشرة بين أقطاب داخل النفس الواحدة، ولابين داخل النفس وخارجها كما نجد عند عبد الفتاح رزق مثلا(٤). وانما تقوم على علاقة حوارية تأخذ طابعا تأمليا فى الغالب، بحيث يصبح البناء القصصى قائما على التراكم والتوالد الفكرى والنفسى، وليس على عنصر الأزمة المفضية الى واقع** مغاير، إنه يقوم على عنصر التداعى التأملى الذى يخلقه واقع خارجى يمثل تحديا أو مثيرا لعالم داخلى خصب، ومن ثم تصبح القصة عبارة عن وصف استجابات هذا العالم الداخلى لذلك المثير الخارجى، ماضية نحو استخلاص الدلالات الفنية والفكرية لهذا السرد.

وإذا كان العالم الخارجى (الواقع) متغيرا ومتحولا أبدا، فإن هذه الاستجابات لابد أن تكون بدورها على نفس الوتيرة من الحركة والتغير، ومن ثم يمكن التفريق بين مجموعة من القصص كتبت قبل عام ١٩٦٧ وأخرى كتبت بعده، ترتيبا على مايحمله هذا التاريخ من دلالة فارقة مثلت تحديا، بمواضعات ماقبلها ومابعدها، على إنسان هذه الأعمال . فالواقع قبل ذلك التاريخ كان يطرح حلما ورديا ويقينا إجتماعيا وسياسيا، ومن ثم قيميا لايتزعزع، جعل الكاتب يتعامل مع الواقع الخارجى بمنهج إيمانى خال من التساؤل والشك، تحتل الرؤية النضالية

جانبا أساسيا منه. كما احتلت الأنا الجماعية فيه دورا أكبر مما في المرحلة اللاحقة نجد ذلك بوضوح ناصع في قصص «قرية أم محمد» ، «حادثة الوابور»، «الابتسامة الغامضة»، «سحابة الغبار»، وغيرها . ثم جاءت الهزيمة لتزلزل ذلك اليقين وتستبدله باهتزاز قيمي وأخلاقي ، وخلل اجتماعي، أثر بأبعاده النفسية ودلالاته السياسية على تكوين الشخصية الفكرى ومسلكها النفسي والروحي ومن ثم المادى معا ولذا سوف تظهر لدينا في هذه المرحلة كمية لا بأس بها من التساؤلات والتأملات ومحاولات تعليل ماحدث. ومحاولات البحث عن إجابة تفي وتتوافق مع حجم ماحدث. وهو ماتبرزه بوضوح قصص «ذلك الوجه وتلك الرائحة» ، «الوهم والحقيقة»، «أصوات الليل»، وقت الزوال».. وغيرها.

وسوف أحاول فيماسيلي من هذه الدراسة اختبار صحة هذه الافتراضات عن طريق تقسيم أعمال الكاتب في القصة القصيرة إلى قسمين رئيسيين(٥)، ثم تحديدهما على أساس تاريخ النشر:

الأول: قصص استقرار اليقين. وهي التي نشرت بين عامي ١٩٦٠و١٩٦٦.

والثاني : **قصص إهتزاز اليقين.** وهي التي نشرت بين ١٩٦٧و١٩٨٤.

وذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية ، أمكن رصدها في أعمال الكاتب، تمثل مناط الفعل وأقطاب الحركة القائدة للسرد. وتتراوح هذه المحاور بين مناطق الانفعال المختلفة ، تبدأ بأنا الفرد، من حيث احتلالها لبؤرة السرد المركزية، فلا يشاركها فيه الا مايمثل المثير الخارجي، ويليها محور الأنا والآخر الذى تشترك فيه أنا الفرد مع الاخر في علاقة ، تولد الحدث والانفعال معا، بحيث يصبح هذا الاخر عنصرا مشاركا رئيسيا على مستوى توليد الحدث والانفعال وليس مجرد مثير محايد كما في المحور الأول. **ثم يأتي المحور الثالث تذوب فيه الأنا الفردية في الضمير الجمعي،** فلا تمثل تلك الأنا الا العين الراصدة والمنفعلة في إطار الانفعال الجماعي الأشمل.

تلك المحاور الثلاثة إذن هي:

١- الأنا الفردية

٢- الأنا والآخر

٣- الأنا والجماعة .

ولاتمثل هذه المحاور نسقا حركيا ينتظم الانتاج القصصي عند الكاتب، فيفضي أحدها الى الآخر أو يترتب عليه، وإنما هي تنويعات على نشاط الأنا الرئيسية في القص، فحينا يأتي متمحورا حول ذاته منشغلا بها، وحينا يأتي في علاقة مع آخر، وفي الأخير يأتي متماهيا في جماعة أو مندمجا فيها بما لا يفقده خصوصية هذه الأنا.

أولا :قصص استقرار اليقين.

فى هذا القسم نلحظ نوعا من استقرار القيم والمفاهيم، كما نلمس رؤية إيجابية، متفائلة على نحو عام، تظلل جوانب القصة. مثل الروح المتدفقة نحو العمل، ومحاولات التواؤم مع الجماعة وتصويب مفاهيمها وسلوكياتها من خلال دينامية نقدية لاتغفل التعاطف معها والسعى نحو فهمها، فالأنا الفردية هنا ليست متناقضة مع الجماعة ولكنها راغبة بصدق فى فهمها والتعامل الايجابى مع مواضعاتها، كما نلمس أيضا الحس الاجتماعى الواضح من خلال طرح القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقى بتعاطف واضح مع الفقراء و المطحونين، مثلما نجد فى قصة «حارس المقبرة» من خلال تكنيك المفارقة الساخرة التى تجسدها وضعية الموتى الذين يتدثرون بأكثر من ثوب ثمين ، والأحياء الذين لايجدون مايسترون به أجسادهم . ورغم أن البطل يقوم بالسرقة إلا أن القصة لاتدينه كمجرم ، بل كضحية. ولانستطيع أن نفصل هذا التوجه عن طبيعة المرحلة السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة قبل عام ١٩٦٧.

-١-

يبرز هذا المعنى بوضوح فى قصة «الاخرون» من مجموعة «فتاة فى المدينة» التى نشرت عام ١٩٦١ ، حيث نقابل محمود المراسل العسكرى الذى يذهب الى الاسماعيلية ليلتقى بالفدائيين الذين يقاتلون الانجليز عام ١٩٥١، وإذا كان الهدف المعلن من هذه الزيارة هو تغطية بطولات هؤلاء الرجال فإن الهدف الحقيقى له كان أن «يتحدث اليهم ، ليعرف لماذا أتوا الى هنا؟ لماذا جاء واليقامروا بحياتهم؟ »(ص ٣٨ المجلد الأول). أن هذا التصريح أنما يخفى استخفافا أو تعجبا وربما استنكارا لما يمكن أن يصنفه تحت عنوان المغامرة المجانية أو التعرض للخطر دون مقابل محدد بمعايير الأنا الفردية التى لايرى العالم إلامن من خلالها. وهو يبرر ذلك بعدد من الاسئلة الوجودية التى لايستطيع أن ينفذ من خلالها الا الى النتيجة السابق استنتاجها وهو خطل هذا المسلك.إن يفهم- كما تقول القصة- أن ..«يناضل الانسان، أن يتألم، أن يشقى من أجل حياة سعيدة. أما أن يفقد الانسان حياته نفسها، فهذا مالايمكن تصوره بحال... هل هناك شئ أغلى من الحياة ذاتها، حتى يمكن أن نبذلها من أجله؟ يقولون الحرية ولكن ماهى الحرية؟ إنها إحدى حاجات الحياة، وحين نفقد الحياة ، نفقد معها حاجتنا الى الحرية.» أن هذا التحليل ذا الطابع الفكرى الفلسفى التاملى لاينطلق الا من ذات تنطوى على نفسها ولا تعترف بحقيقة أوجدارة أى شئ الا بما يحقق لها مردودا على المستوى الفردى الذاتى، وهو فى ذلك يطرح نفيا واضحا لمفهوم الآخر، أو «الأخرون» كما يقول عنوان القصة. القضية إذن هى هؤلاء الآخرون

هل هم موجودون حقيقة، وهل هناك حاجة لهم، وهل يستحقون التضحية من أجلهم.. تواصل القصة: «يقولون الحرية من أجل الآخرين، ولكن من هم الآخرون هؤلاء؟ إنه لايكاد يحس بهم وهم أيضا هل تراهم يحسون به إلا حين يحتاجون اليه؟ وهل يحس بهم إلا حين يحتاج اليهم؟ وحين يموت الانسان ماذا سيبقى منه ليحتاجه الآخرون؟» هكذا يصل صاحبنا الى لاجدوى ولامعنى كل مايصنعه هؤلاء غير أن هناك واقعا آخر يؤرقه ويجعل هذه الخواطر- رغم وجاهتها المنطقية المباشرة- غير مبررة أو فاقدة للمصداقية،أولها أنه لايستطيع البوح بها أو مناقشةأحد فيها، فضلا عن إقناعه بها، وأهمها هو أنه لايمكن لهذه الأعمال البطولية الفائقة أن تكون ناتجة عن نوع البله أو الخبل العقلي، ومن ثم تدعمت رغبته في اكتشاف حقيقة النفس التي تقوم بتلك البطولات متجاوزة تساؤلاته «المنطقية» تلك. الا أنه يخطو خطوة أخرى من خلال معايشته الممتدة لهؤلاء الرجال ، حين يتساءل:« أليس من الجائز أن تكون الحرية بالنسبة لهم هي لب الحياة وقيمتها وأن تكون الحياة بدون حرية أمرا لاقيمة له؟» غير أنه يعود رادا على تساؤله قائلا:«أليسوا أيضا يفقدون حريتهم حين يفقدون حياتهم، أليس الموت عبودية مطلقة؟» ص ٤٠. ورغم أن التساؤل الأخير ينكص بالأمر الى وضعيته الأولى، إلا أننا نلمس من خلال صيغة التساؤل في الفقرة بصفة عامة أنه قد تزحزح بدرجة مانحو أن يجد يقينا مخالفا لما كان في مفتتح القصة ، وهو مايتواصل عبر صفحات من السرد التأملي إلى أن تكون تجربته مع الموت حين يكتشف حقيقة أن حياته لايمكن الحفاظ عليها دون حياة الآخرين بل انها لامعنى لها، وأكثر من ذلك فإن الموت في سبيل الآخرين إنما هو حياة من نوع معين أخذ يدرك كنهة بعد لأي. وذلك حين ترسم القصة المشهد الوحيد بها في نهايتها حين أخذ يتجول مع رفيق من الفدائيين وفاجأتهم دورية انجليزية اشتبك معها هذا الرفيق وعندما أصيب في مقتل اضطر هو إلى أن يأخذ البندقية ويواصل إطلاق النار، وحين نفذت الزخيرة وأصيب أدرك في هذه اللحظة معنى أشياء كثيرة. أن هذا الرفيق عندما قتل، قد منحه بموته حياة جديدة. وها قد جاء الدور عليه ليمنح الآخرين حياة منحت له من قبل، ومن ثم شعر « لأول مرة بهؤلاء الآخرين، يحس بهم كأنهم قطعة منه ، ولأول مرة يدرك الصلة العميقة التي تربطه بهم، إنه يمنحهم الحياة التي يفقدها هو » ص ٤٤. وتأخذ القصة في تعداد نماذج هؤلاء الآخرين الأبرياء البسطاء الذين يحتوى كل منهم على طاقة لا حدلها من البذل والتضحية حين يكتشف المعنى الحقيقي للحرية والحياة.

إن القصة بهذا الطرح إنما هي دراسة نفسية فكرية الكيفية ارتقاء الوعي من

حالة عدمية وجودية ترى أن «الجحيم هو الآخر» بتعبير سارتر الى حالة سوية متآنسنة ترى أن الحياة هي الاخر وبدونه تنعدم أية قيمة حقيقية للحياة، ومن ثم جدراته بالتضحية من أجله، خاصة أنه بدوره يحيا بفعل تضحيات الآخرين. هكذا يتقدم أبو المعاطى أبو النجا الى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلي، الى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابه.

-٢-

باختلاف نسبى عما سبق تأتى «ذراعان في مجموعة الناس والحب ١٩٦٦ لتطرح تنويعه أخرى على مسار العلاقة بالآخر، جوهرها أن هذا الآخر ليس مثيرا للتساؤل أو العداء، إنه هنا كيان مكمل، متفاعل مع احتياجات الأنا ومطورلها. حيث تبرز القصة التفاهم التلقائي الذى يتم بين ذراعى فتى وفتاة تصادف جلوسهما في مقعدين متجاورين بدار السينما، وفي الوقت الذى يسرد الرواى بضمير الأنا بصورة مطولة مشاعره وأحاسيسة تجاه هذا التفاهم بين ذراعة وذراع الفتاة وتطورات هذا التفاهم ومايثيره من مكامن نفسية وعاطفية وربما غريزية، وألاعيبه التى استخدمها حرصا على أن يبقى الوضع على ماهو عليه إن لم يتطور إلى أكثر من ذلك، نفاجأ أن الفتاة تبادله نفس النزوع وان كان بصورة أقل جرأة. وهو مايطرح موقفا مختلفا عن مارأيناه في قصة «فتاة في المدينة»، حيث لم تحتج هذه الفتاة على أن الآخر عاملها على أنها مجرد «شئ» ولم تقل كما قالت بطلة القصة السابقة - على لسان الراوى-:«أن هذا الشاب لايعنى شيئا.. فهو لايعرفها. ولم تكن بالنسبة اليه سوى مصادفة سعيدة يشكر عليها (..) إنه لم يأت الى هنا من أجلها هى»ص١١. ومن الواضح أن الموقف السابق بالنسبة لـ «فتاة في المدينة) ، حيث أهملها حبيبها واختفى من حياتها دون كلمة واحدة هو المسئول عن ذلك، ومن ثم فموقف السينما المشابه لموقف قصة «ذراعان» والمناقضه له في النتيجة- إنما هو موقف مرضى لاينم عن سلوك طبيعى، خاصة حين يقول الراوى «إنها لاتنكرأن أعماقها كانت تحلم بشئ كهذا حين أغمضت عينيها على ذلك المنظر الفاتن، أن يكون بجوار رجل(...) رجل جاء معها، جاء من أجلها.» إن مايعنينا هنا في المقام الأول هو تغير النظرة للآخر من حيث هو مشارك لا من حيث هو نقيض، من حيث هو طرف في الفعل وليس موضوعا للفعل أو التأمل، ومما يلفت النظر في قصة «ذراعان»هو ذلك الانسجام التام بين مفردات الجو القصصى وبين داخل الراوى وهو مايؤدى أن يصبح ماكان يتصوره اقتناصا إنما هو سعى متبادل بين طرفين يحتاج كل منهما الآخر،

بنفس القدر الذى يحتاجان فيه لمشاهدة قصة الحب التى كانت تعرض وقتها، وكأنها كانت تترجم وتعبر عن وضعيتهما. حتى أن بناء القصة جاء مقطعا الى مشاهد ممنتجه على طريقة بناء الفيلم السينمائى.

وسنجد هذا المعنى يتردد بوضوح على تنويعات مختلفة فى قصص «الصمت» و«مملكة نبيل» و«الناس والحب» و«الطابور» الخ.

-٣-

وعلى نحو ثالث سنجد موقفا من «الاخر»، مختلفا عن الموقفين السابقين، فالأنا هنا فى خدمة الآخر وليست فى مجرد علاقة معه، خاصة إذا كان هذا الآخر جماعة أو معنى تلتئم حوله الجماعة، حيث يتطوع فى ملماتها ويقوم بالمآثر من أجلها ورغم أن هذا لايقابل إلا بالنكران والجحود من كبارها الذين يخافون على وضعيتهم من هذا الصاعد الجديد، إلا أنه رغم انكساره المادى يبقى رمزا خالدا لارادة الجماعة وزادا لبأسها عند الشدائد.

يتجسد هذا المضمون بقوة فى قصة «قرية أم محمد» فى مجموعة «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣، حيث تقع القرية فى خصومة مع قرية مجاورة نتيجة مقتل أحد أبنائها على يد واحد من أبناء تلك القرية الأخرى، ورغم أن القتيل يخص أسرة كبيرة إلا أن باقى أعيان القرية اعتبروا أن الأمر يخصهم لأن القتلة يعملون أجراء لديهم ، وهم إذا سكتوا عن ذلك فيمكن أن يطالهم الأمر، أما باقى السكان فاعتبروها مسألة شرف يخص القرية كلها، ولأن أحدا من القرية لايجرؤ على الأخذ بالثأر، فإنهم يستدعون ابن القرية الشريد (أحمد أبو المكاوى) ليقوم بتلك المهمة وبعد قيامة بها يقوم الكبار بالارشاد عن مكانه مقابل فك الحصار عن قريتهم غير أن السكان البسطاء لايصدقون ذلك ويشيعون أنه قد هرب ولم يمسك به أحد والقصة تفجر بذلك عداة معان فى ضربة واحدة ، **فهى قد طرقت قضية التفاوت الطبقى فى الريف المصرى، وعالجت العلاقة غير العادلة بين من يملكون ومن لايملكون الى جانب طرحها لمفهوم البطل الشعبى الذى يقوم بالأعاجيب ويفعل الافاعيل بما يعجز عنه الافراد العاديون.** ورغم أن الصراع بين هذه القرية والقرية الأخرى يقوم على أساس قضية غير عادلة من الأساس حيث أن الجريمة الأولى قد تمت ثأرا الطرد بعض الفلاحين المستأجرين من أرضهم، إلا أن القتيل لم يكن صاحب أرض ، وكان مبرر قتلة هو أنه قريب المالك الذى قام بطرد الفلاحين، ومن ثم أصبحت عملية الأخذ بالثأر موزعة من الناحية الأخلاقية حسب بسطاء القرية وحسب أحمد ابو المكاوى بطل القصة الذى تبرع بمكافأته لأبناء القتيل الأول..

هكذا يصبح البسطاء والفقراء هم الخاسرين فى كل الاحوال سواء قتلة أو مقتولين. والقصة تنحاز بوضوح الى هؤلاء وتسخر ضمنيا من الملاك ومن جبنهم وخستهم، ومن ثم تمجد البطل الشعبى الذى رغم نبله وشجاعته يتلقى القصاص والنكال، وهذه المفارقة التى يقوم عليها بناء القصة هى ماتبرر بقوة عملية البطل الشعبى وارتباط اسمه بالخوارق والمعجزات.

ثانيا : اهتزاز اليقين

وعلى نقيض قصص المرحلة السابقة سوف نجد قصص هذه المرحلة التى تضم مجموعات «الوهم والحقيقة»، «مهمة غير عادية» ، «الزعيم» «الجميع يربحون الجائزة» . سيطرة واضحة لجو الهزيمة والانكسار ، كما نلمس أثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى تمت فى فترة السبعينات حيث تتبدى هذه الملامح من الوجهة الفنية من خلال شيوع روح التساؤل والتأملات ذات الطابع الفلسفى الوجودى انمحاء والفوارق بين الصواب والخطأ وهو مايولد بالمقابل رغبة ملحة فى اكتشاف الفوارق بين الوهم والحقيقة، حيث تصبح هذه الرغبة محورا رئيسيا يحكم حركة الشخصيات ويدفعها الى اجترار ذاتها والاغراق فى مونولوجاتها الذاتية . سوف نلاحظ هنا اختفاء الحدث فى معظم القصص أو تواريه فى حيز ضيق من القصة، بينما يتغلب تكنيك السرد التأملى القائم على استبطان الذات وطرح انطباعاتها على طريقة التداعى الحر للمعانى. كما سيبرز الرمز الكثيف وسيصبح عنصرا تقنيا بالغ الأهمية.

-١-

تتجلى هذه المعانى بوضوح فى قصة «أصوات فى الليل» من مجموعة «مهمة غير عادية» حيث ترمى القصة بدلالاتها الرمزية الى إسباب ماحدث عام ١٩٦٧، من زاوية الاستسلام للحلم والوهم والاستغناء به عن الحقيقة التى هى أولى وأجدر بالاكتشاف، فعندما يسمع الراوى أصواتا تجوس فى شقته أثناء نومه وتتراءى له مشتبكة مع ذكريات وتهويمات تأخذ طابع الحلم، فإنه لايكلف نفسه عناء التأكد من إحكام إغلاق باب منزله، ويستنيم الى «كون حوادث السرقة قليلة فى حيهم» وأنه بالتأكيد يحلم ، الى أن يصحو على وقع الكارثة وقد تجرد منزلة من أثمن محتوياته:«الويل لو فقد القدرة على التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة بين الزمن الثابت والزمن المتحرك ».(ص ١٦٠ المجلد الثانى) ولايخفى مافى الرمز من وضوح وايحاءات ،فهو يكاد يرسم صورة موازية للواقع التاريخى، غير أنها هنا تأخذ طابعا تأمليا مليئا بالتداعيات والاستطرادات والتفاصيل التى تحدد وتؤكد استقلال وتكامل هذا العالم الخاص، بحيث يبدو عالما قائما بذاته

دون الحاجة الى تفسيرة من الخارج، وهو الأمر الذى يبتعد به عن الأليجورية أو البناء الفني الموازى للواقع الخارجى بحيث لايمكن فهمه الا فى ضوء معرفة عميقة بهذا الواقع، إننا إذن بإزاء بناء على قدر من الاستقلال والتكامل الذاتى ولايشترك مع الواقع الخارجى الا فى الدلالة الكلية التى تطرح بدورها درس التجربة المريرة سواء فى حياة الوطن أو حياة الشخصية القصصية. حيث تبرز الخسارة هنا ليس علىَ المستوى المادى فقط وإنما وقعها الأكبر يتركز على الجانب المعنوى الذى يتحطم من جرائها: «كيف يقول لها أن الرجل الذى يعجز عن التميز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة لايمكن أن يكون رجلا سليما؟» (ص ١٧٨ المجلد الثانى) إن عجزه عن التعبير عن مبررات إخفاق فى التفريق بين الحقيقة والحلم أو قل الوهم، هو مايؤدى بالبطل فى النهاية الى مايشبة الجنون أو الذهول.

وتتنوع هذه الدلالات فى قصص «الوهم والحقيقة» (لاحظ العنوان)، «مقهى الفردوس» ، ذلك الشتاء وقت الزوال،، الخ حيث تحتل الحيز الأكبر فى قصص هذا المجلد.

-٢-

وإذا كانت قصص المحور السابق تدور أحداثها فى المقام الأول داخل نفس الشخصية ، بحيث يمكن أن نقول أنه نوع من المونولوجات وأحاديث النفس التى تستدعى الذكريات وتجسد الانطباعات، فإن قصص هذا المحور تحفل «بالحكاية» بدرجة أكبر، ويقوم بناؤها على مفهوم المشهد بصورة أكثف، بحيث يدخل الفرد فى علاقة مع الآخر، الذى يقوم بدور المفجر المشارك للحدث القصصى. وإن كانت تشترك قصص هذا المحور مع سابقاتها ولاحقاتها فى السمات الدلالية التى تجسدها هذه المرحلة.

فى قصة «ذلك الوجه وتلك الرائحة» من مجموعة «الجميع يربحون الجائزة» نلاحظ سيطرة الاحساس بالخطر والغربة عن العالم على البطل الذى يشعر على الدوام بانه يشم رائحة دخان فى كل مكان يذهب اليه، ورغم أن أحدا- وزوجته خاصة- لا يشاركه الإحساس بذلك الشعور الذى يمتزج دائما برؤى كابوسية مرعبة مليئة بالهلاك والرعب:«رأيت أسراب الطيور وهى تفزع من أعشاشها وتصرخ فى السماء المليئة- بالدخان، رأيت الكلاب والقطط والدجاج وهى تجرى على غير هدى هنا وهناك».. الخ (ص ٤٠١ المجلد الثانى) ، ولاندرى إن كان ذلك يحدث فى خيال الراوى أم فى الحقيقة الا فى نهاية القصة حينما يقدم الكازينو، الذى يجلس فيه مع رزوجته على شاطئ البحر، مفاجأته التى هى عبارة عن سفينة تحترق ، حتى إذا تيقن البطل من أن تلك هى مصدر الرائحة، قام من مكانه متجها نحوها قائلا: «لو كان ما أراه حلما ملتكن تلك نهايته، ولو كان

واقعا فهذه أفضل نهاية » (ص ٤٠٦ المجلد الثانى). غير أن المثير فى الأمر أن صوت الميكروفون الذى كان يعلق على هذا المشهد الغريب أخذ يقول « لاتنزعجوا أيها السادة، فذلك أيضا جزء من العرض». هكذا يعبر أبو المعاطى ابو النجا عن احساس بطله الذى وصل الى حافة الانتحار تحت وطأة واقع يسير نحو نهايته، يزيد من هذه الفاجعة أن أحدا لايشعر بذلك سواه فتشتد القرية ويحكم الحصار حول الشخصية الى الحد الذى يبدأ معه فى الشك فيما أذا كان مايشعر به وهما أم حقيقة، ممايؤدى الى نهايته على النحو الذى رأيناه.

ولايخفى ماترمى اليه السفينة المحترقة ككيان سيميولوجى دال على الوطن أو المكان الذى يقل الجميع، وإذا كان الجميع عن هذه الكارثة لاهين فتلك هى الكارثة الحقه التى لايملك ازاءها البطل الا الانتحار.

ونلاحظ تكرار المضمون الذى يدور حول أن الوهم هو المسيطر، وأن الحقيقة مراوغة وأن لاحدود بين الصواب والخطأ فى قصص هذه المرحلة، ففى القصة التى يبين أيدينا على سبيل المثال تتشابه وجوه جميع من يقابلهم مع وجه أحد بلدياته (حسن شقة) وهو الوحيد الذى كان يشم معه تلك الرائحة. رغم أن أحدا منهم لايمكن أن يكون هو فهم لايشمون أية روائح، وهو مايوحى لنا بأن شيئا ماقد حدث لهؤلاء البشر جعلهم على هذه الدرجة من الغفلة فلا يميزون بين الحقيقة والوهم. وفى قصة « السائل والمسئول » من مجموعة « الوهم والحقيقة » نلاحظ هذه العبارة على لسان عريف على الجبهة « لقد حدث فى حياتنا شئ فظيع بعض أسبابه أن الناس كانوا يصدقون كل مايقال لهم، أنهم كفوا عن توجيه الاسئلة: إنهم نسوا عادة الحذر (ص ١١٨ المجلدا لثانى). ولكن الملاحظ هنا أنه رغم تشابه المحتوى مع القصة السابقة ، إن القصة تخو بقوة اكبر نحو الخروج من دائرة الرؤيا النفسية الباطنية الخاصة الى رؤيا العالم والواقع الخارجى وإن كان من خلال بصيرة الداخل الحساس المرهف.

-٣-

وهذا الأمر سنجده متحققا بدرجة أكبر فى قصص هذا المحور الأخير ، حيث ستكتسب الأنا الجماعة حضورا أكبر وفاعلية أكثر، بما يجعل من الأنا الفردية جزءا من كل حوار متفاعل متحرك ، وليس محورا وقطبا أو حد لحركة الحدث والسرد، نجد ذلك فى قصص «الاعرج » و« هل يموت الأب » و« السائل والمسئول» و«حين بكى سيدنا الخضر » و« السيد م م وحكايته مع الوجه الذى لايتغير » «والجميع يربحون الجائزة ».. الخ حيث يسود الاهتمام بالقضية الاجتماعية وهموم الفقراء وكشف عناصر الخلل الاجتماعى ، كل ذلك جنبا الى جنب مع الهم

الوطنى الذى يسيطر بوضوح على معظم قصص هذا المجلد.

فى قصة «عندما بكى سيدنا الخضر» فى مجموعة «مهمة غير عادية» يستلهم الكاتب شخصية سيدنا الخضر ليصاحب الراوى فى رحلة الى عمله معلقا على مشاهدات الطريق كاشفا دلالات هذه المشاهدات، حيث يتواصل لدينا الخيط النقدى المحذر من خطورة مايحدث من تحولات على الصعيد الوطنى والاجتماعى. ولاتخفى دلالة شخصية الخضر فهو الذى صاحب سيدنا موسى فى رحلته القرآنية ليكشف له ما استغلق عليه فهمه، وهو ما يحيلنا مرة أخرى لقضية البحث عن الحقيقة، وقد سبق استلهام تلك الشخصية فى قصة «نانى القطة السمراء» فى نفس المجموعة، ولكن الخضر هنا يبدو كما لوكان يعمل مع الراوى فى «مؤسسة البناء» ، وهو الامر الذى يحمل دلالتين متجاورتين متمازجتين فالأمر يتعلق بمؤسسة البناء التى تجرى محاولات السيطرة عليها وهو مايشكل صيحة تحذيرية مما يحدث الآن، حيث أن البديل سيكون الهدم، وكونه يحذر من ذلك وهو أحد عمالها فهذا مايعنى أن الكاتب يعطى مساحة إضافية للفعل لتلك الطبقة من العاملين. وحين تتوقف بجوارهمها عربة فارهة ويطلب صاحبها منهما الركوب لتوصيلهما، يرفض الخضر، وهو ما يدهش الراوى غير أن الخضر يجيب عليه بحكاية ذلك الرجل الذى يفد الى القرية بالفاكهة الغريبة اللذيذة ويهادى الناس بها حتى إذا أحبوها باعها لهم وإذا لم يستطيعوا الدفع أجل السداد لحين الانتهاء من جنى المحصول، فإذا عجز المحصول عن السداد أخذ منهم الأرض ليزرعها بأشجار فاكهته الغريبة. ولعل التوازى بين القصتين واضح بما يكفى لتوضيح النهاية المنتظرة لعملية إغراء العاملين بركوب السيارات الفارهة وفتح الخط تمهيدا للاستيلاء على هذه المؤسسة. ولاينسى الخضر أن يضع يده على الخلل الذى يصاحب عمليات التحول تلك قائلا: «حين توجد أماكن خالية فى سيارة يقودها رجل وحيد فى الوقت الذى يسير فيه على الطريق نفسه عشرات الرجال والنساء فى برد الشتاء أو فى حر الصيف فمعنى ذلك أن ثمة خللا فى الأمور يابنى، ولن يستقيم الخلل بأن يفسح لى ولك مكانا فى سيارته» (ص ٢٢٦ المجلد الثانى) ، ولعل البديل لذلك واضح . هكذا يتجه ابو المعاطى ابو النجا بنا الى وجهة اجتماعية تقدمية لاتخطئها العين، وهو مارأيناه فى قصص المجلد الأول ، غير أن الفارق هنا هو تلك الرؤية الناقمة المحذرة ، الباحثة عن إجابات لأسئلة تؤرق هذه المرحلة وتدفعه دفعا الى الانهيار.

وبذلك تكون قد اكتملت لدينا محاور وأشكال العلاقة التى يعقدها أبو المعاطى أبو النجا بين الأنا والعالم ،

حيث نلاحظ هنا- خلافا لقصص المرحلة السابقة- بروز الرؤيا العدمية المتشائمة حيث تصحبنا القصص الى حافة الكارثة التى حاقت بنا، وتحاول البحث عن إجابة ، فتغرق فى التأملات والرمز والفانتازيا ويعانى بطلها الغربة والحصار فيجن أو ينهار. لكن رغم ذلك تصل صرخة أبو المعاطى ابو النجا الى كل الأسماع وتفعل فعلها القوى.

*****

إن الشخصية التى تقدمها قصص ابو المعاطى ابو النجا بصفة عامة ليست إيجابية الا فى القليل النادر وإنما هى شخصية ذاته عالم داخلى- نفسى فكرى- خصب وعميق وحساس لذلك يحتل الأثر المتوالد لديها عن حركة الخارج- النقطة البؤرية ، وتصبح بنيتها الداخلية وحركتها الموارة العنيفة المليئة بالانفعالات والاسترجاعات والتداعيات وهى البنية المهيمنة على تكنيك القص، ولعل ذلك ناتج عن عزلتها وغربتها وعدم قدرتها على التأثير فى الخارج بنفس القدر. غير أن ذلك قد أنقذ الشخصية من النمطية والتلخيص الفكرى أو الاجتماعى للواقع المعاش وخلق منها شخصيات على قدر غير عادى من التفرد والتأثير ، كما أن عالمها الداخلى الموار ذلك يعتبر بمثابة حيلة فنية فعالة لاثارة كثير من الافكار والمشكلات والقضايا دون أن تقع فى براثن التقريرية او الخطابية المباشرة.

ساعد على ذلك أن المنظور المستخدم فى بناء هذه القصص إنما هو المنظور الداخلى الذى يقوم على تقمص الكاتب للشخصية ويتحدث بلسانها، مع مايترتب على ذلك من نتائج تتمثل فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطن، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها من ناحية أخرى، وهو غير ذلك المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع الأمور والعوالم ويعرف ماضى الشخصية ومستقبلها. أما المنظور الداخلى المستخدم هنا فهو الذى يسمح فقط برصد الخارج بعين الداخل، ومن ثم الأثر المرتد عن هذا الرصد من حركة نفسية وانفعالات.

إن هذه الطريقة فى البناء هى المسئولة عن أن حركة الحدث يتم اختزالها واختصارها لافساح الطريق أمام الحركة الداخلية ، وهو مايؤدى فى أحوال كثيرة الى أن تصبح القصة عبارة عن استرسال تأملى قد يطول (٦) الى حد الاملال ، لأنه غير محدد بإمكانيات الحدث المنطقية ولذلك فإن قصص أبو المعاطى أبو النجا ليس بها صراع بالمعنى المألوف ولكن بها علاقة من نوع مابين داخل النفس وخارجها، بما يجعلها تطرح انطباعا على النحو الذى سبق ذكره.



هوامش

- فرج أحمد فرج -التحليل النفسى والقصة القصيرة، فصول صيف ١٩٨٢

٢- أنظز د. صلاح السروى، الحرية والجنون، دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق، مجلة فصول شتاء ١٩٩٤، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع ٣٢٨

٣- أنظر على سبيل المثال الحرية والعقاب والابلة والمراهق لديستويفسكى

٤-أنظر على سبيل المثال يامولاى كما خلقتنى ، واغتصاب أوراق مجهولة

٥- صدرت فى مجلدين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢و١٩٩٣

٦- هذا الرأى سبقنى اليه د. سيد حامد النساج فى دراسته بعنوان الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة» فصول المجلد الثانى -العدد الرابع ١٩٨٢ ص ١٢٧.

ملف

المثقف والجماهير والسلطة

د. رمضان بسطاويسى

تكتسب الرواية مكانه خاصة فى مشروع «أبو المعاطى أبو النجا» الجمالى، وفى رؤيته الفكرية فهى مرتبطة برؤيته لمسار الوعى لجيل عاصر أحداثا وطنية وتاريخية، حيث كان هذا الجيل يطرح أسئلة كثيرة عن مستقبل التجربة الوطنية، وعن دور المثقف فى فترة حرجة من تاريخ مصر وقدم أبو المعاطى أبو النجا روايتين هما: ضد مجهول، والعودة الى المنفى، ففى الرواية الأولى التى صدرت عن روايات الهلال يؤرخ لتجربة الجيل الذى ينتمى إليه أبو المعاطى أبو النجا وهى جزء من مشروع طموح لدى الكاتب لاستكمال هذا التاريخ النفسى والاجتماعى والسياسى والفكرى لهذا الجيل، وكيف كان وقع الأحداث عليه؟ ويطرح سؤالا عن الكيفية التى ينظر من خلالها للأحداث التى كان يمور بها الوطن، وهذه الرواية هى الجزء الأول من هذا المشروع الذى يقدم فترة ماقبل الثورة حيث تم تشكيل وعى هذا الجيل وفق مفردات ومفاهيم مختلفة عن الجيل الذى تربى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

وتدور هذه الرواية فى ريف مصر فى قرية «الزهايرة»، حيث يعرض

الملامح النفسية لهذا الجيل، صبرى، أحمد، شريف، والأول والثانى ينتميان إلى طبقة الفلاحين، بينما الثالث ينتمى إلى الطبقة الارستقراطية فى القرية، والرواية تقدم مقطعا عرضيا من حياة هذا الجيل، ولاسيما طريقة إنفاقه للوقت فى محاولة المعرفة، وفهم مايدور فى الواقع، ومناقشة الانتماءات السياسية فى تلك الفترة، وكيف كان الأغنياء من شباب هذا الجيل ينتمون إلى الماركسية، فالتقدم لابد أن يتم من خلال خطة تنمية يشارك من خلالها الشعب بأكمله، وليس الفقراء فحسب، بينما انحاز الفقراء من شباب الفلاحين إلى التعاطف مع (سيد قطب) ولاسيما كتابه: **عن العدالة الاجتماعية فى الاسلام**. وهذا يعنى أن الرواية لاتمثل تأريخا فحسب لهذا الجيل، وإنما تقدم مناقشة عميقة، وتحليلا دقيقا لجذور الاتجاهات السياسية فى الواقع المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. فقد بدأ هؤلاء الشباب فى التفكير فى ضرورة أن يكون هنالك ناد بالقرية يجمعهم وهى صيغة سياسية لتجميع هذا الجيل رغم اختلاف انتماءاته الاجتماعية. والرواية هى رحلة للقيام بهذا الدور، أو البحث عن الصيغة التى تجمع أبناء الوطن الواحد رغم اختلاف الانتماء الفكرى والاجتماعى من أجل تقدم الوطن. ولكن المؤلف لايتوقف عند هذا فحسب، وإنما يناقش فى الرواية أيضا مفهوم العمل، وكيف أنه وسيلة للعيش، فرجب الصعيدى يصبح المسجد لديه هو بيته، حين يصيبه المرض، ويصبح غير قادر على العمل، فجهده الذى يبيعه نظير مايسد رمقه لم يعد متاحا، و«رجب» تركيبة خاصة من البشر، يقاوم فرط الوعى بالمخدرات، لينجو من التفكير المؤلم فى المصير الذى ينتظر بلدا ليس فيه للفقراء دور حقيقى، غير مايسمح به الأغنياء.. وفكرة النادى التى طرحها (البك) فى القرية، كانت توجد بصورة بدائية حين يتجمع أهالى البلد، وبعض التلاميذ أمام دكان «الخلفاوى» يقرأون تعليقات الصحف عن مشروع اتفاقية الجلاء، ويناقشون الأمور الخاصة بهم، ولهذا فهناك صيغ كانت مطروحة من قبيل الممكن الذى يتيحه مجتمع القرية، الذى يعيشه أهل (الزهايرة) حيث يعملون دائما كجماعات فى أعمال البذار والتنقية والحصاد، ولكنهم يعيشون حياتهم بعد ذلك كأفراد، فبعيدا عن أوقات العمل لا يلتقى الناس كجماعة إلا فى المناسبات، وفى المآتم، والأعراس، وفى الموالد، وفى المساجد لاداء الصلاة. فالعمل هو الذى يجمعهم، وهو فرصة للكلام والفعل معا، اللذين يتفجران من وجود الجماعة ذاتها. ويرسخ فى وجدان الجماعة أن التجمع خارج دائرة العمل نذير سوء، ولهذا كانوا يتجنبون أى تجمع خارج العمل. ولهذا فإن فكرة النادى، كانت تبدو ترفا بالنسبة لمجتمع ليس فيه الحد الأدنى من شروط الحياة الاجتماعية الآمنة،



ولعل هذا الجزء هو مايفسر لنا انصراف الناس عن المشاركة السياسية فى صنع القرار، لأن قرار حياتهم الوجودى مهدد، فلماذا التفكير فى القرارات الأخرى حتى لو كانت فى صالحهم، لكن الأفق الذى يتحركون من خلاله يبعدهم عن الوعى بهذا، ولهذا يتحرك الفرد فى هذه الرواية بدافع غريزى هو الخوف من البعد عن جوهر الحياة التى يعيشها وهى العمل اليومى...

ويبدأ شباب القرية فى محاولة دفع هذا الخوف الغريزى من خلال العمل الجدى فى إنشاء النادى من خلال الإمكانات المتاحة دون حاجة الى أهل القرية الذين يرون أنها بعيدة عن عالمهم الشحيح من شروط الحياة.. وتنجح لعبه كرة القدم فى تجميع شباب القرية..

والرواية بتفاصيلها الفنية تدعو الى ضرورة أن يكون للمرء طريق ولو كان خاطئا، و هى دعوة الى تجاوز حالة الخوف والتوجس التى تسيطر على الفلاحين، وتجعل كلامنهم وحيدا، لايثق بأحد، يكتم ذعره وهواجسه. والغريب أنهم يعملون معا، ولكنهم لايفكرون معا، ولايشعرون معا، مع أن كل واحد منهم يشعر ويفكر بنفس الأمور التى يفكر فيها غيره، ولايفصل بينهم غير الهواء وغير جدران عاجزة قميئة. وتطرح الرواية سؤالا لم تنجح ثورة يوليو فى الاجابة عليه، لماذا لم تحاول الثورة إزالة الحواجز بين الناس ليصبحوا فكرا واحدا وشعورا واحدا من أجل هدف واحد؟ وهذا السؤال لايزال مطروحا الآن أيضا، مما ينذر بوجود انشطار سياسى واجتماعى بين السلطة والجماهير.. جعلت حجم المشاركة فى أى انتخابات تحدد حجم مشاركة الجماهير

فى صنع القرار السياسى.. ولعل هذه الاسئلة التى تطرحها الرواية، هى التى تبين جذور اهتمام الكاتب بمشكلة التقدم الاجتماعى، والعدالة، والمشاركة السياسية، وطبيعة التجربة السياسية التى يعيشها الوطن، وهل من الممكن أن تصل الى نتيجة أخرى غير ما وصلنا إليه، لولا هذا التاريخ الذى بدأ من بدايات الثورة، وجعل مساحة مشاركة الجماهير محدودة إلا فى الحيز الذى تتيحه السلطة، وهو حيز غائب عن اهتماماتها الحقيقة..

نحن هنا أمام كاتب لايرى فى الكتابة ترفا، أو نوعا من التعبير عن مشاعر دفينة،إنما الكتابة لديه تساؤل، ومحاولة لفهم الواقع المصرى، ومانعيش فيه. يفكر المرء لو كان قدر له أن يكمل هذه الرواية، ويصل الى مرحلتنا الراهنة، كيف كان يطرح الاسئلة، وماهو شكل الوطن الذى لم يكن «تستوعبه قرية الزهايرة، التى رغم بساطتها تطرح نفس الاسئلة التى نطرحها اليوم على اختلاف المعطيات الاجتماعية والسياسية.. رغم الزلزال الفكرى الذى عصف بالعالم فى العقدين الآخيرين، وماتحولت إليه صورة الخريطة الاجتماعية فى مصر، وظهور الانفتاح والطفيليين، والهجرة الى العمل بالخارج، ومأحدثه ذلك كله على جسد الوطن من ملامح وقسمات..

هذه الرواية تطرح مشروعا، لم يكتمل لأسباب كثيرة، وتبدو الأعمال التى تلته وهى تحاول استكمال الطريق الذى بدأته ولكن فى صيغ أخرى هى القصص القصيرة ،التى يستكمل بها المؤلف ملامح هذه المراحل التى أعقبت خروج هذا الجيل من القرية للتعليم والمشاركة بعد ذلك فى بناء العالم.

لكننى ماهى الملامح الجمالية التى تميز هذه الرواية، وتميز أسلوب الكاتب فى تلك المرحلة من تاريخ الكتابة المصرية؟

يحسب للكاتب أنه قدم رواية لاتقوم على شخص واحد، أو بطل أوحد وإنما البطولة للمكان الذى يتحرك فيه الأفراد الذين وزع الكاتب اهتمامه عليهم بقدر متساو، فاهتم بأحمد، وشريف وصبرى بالقدر الذى اهتم فيه برجب الصعيدى، هذه الشخصية الهامشية التى يرفضها مجتمع القرية، وجعلنا نتعاطف معها على نحو يجعلنا على وعى بالمصير الذى ينتظرنا جميعا حتى لو كان كل واحد منا يفكر فى ذاته كفرد، وينفصل عن المجموع البشرى الذى ينتمى إليه.. واستطاع الكاتب عن طريق ضمير الغائب أن يقدم صيغة للسرد لم تكن شائعة فى ذلك الوقت، حيث كان يتدخل المؤلف بالتحليل والتفسير، وإنما حاول هنا تقديم صيغة لتاريخة الوعى فى جانبيه الموضوعى والوجدانى، فصبرى الذى يعيش فى كنف عمه بعد وفاة والده يستشعر حرمانه من حق الخطأ، الذى يتاح لابن

عمه، فيشعر بحدود الحرية التى تفرضها ظروفه عليه..

لقد قدمت هذه الرواية فى وقت كانت مأساة الفرد هى الشغل الشاغل لكثير من الأعمال الأدبية كانت مأساة المكان هي التى تشغل المؤلف. وهو يحلم بالتقدم والعدالة الاجتماعية لوطنه ، ويمتلك الكاتب هذا الحس اللغوى الذى لانكاد نراه من فرط شفافيته فى نقل العالم الذى يريد تقديمه ، فى الوقت الذى انشغل فيه البعض بالتجريب فى الكتابة لبناء مجد شخصى ، فى مجتمع لاتزال الثقافة فيه هامشية..

والرواية الثانية تتخذ من شخصية «عبد الله النديم» نمطا لتقديم رؤية الكاتب حول فاعلية المثقف ودوره فى الحركة السياسية،فلم يكن الكاتب يقصد التاريخ لتجربة عبد الله النديم كما حدثت فى التاريخ، وإنما هو اختيار ينم عن قصد ورؤية، تتخذ من التاريخ مجرد أداة لتقديم نظرة عميقة للواقع السياسى والاجتماعى الراهن، فهو يزيد دراسة الواقع الراهن، واكتشاف روح العصر، وأهداف الأمة ومشروعها وعلاقة المثقف بغالبية الجماهير والسلطة من خلال أداة هى التاريخ، ولذلك فهذه ليست رواية تاريخية بالمعنى المدرسى الذى قدمه جورجى زيدان فى رواياته عن تاريخ الاسلام، وتاريخ اللغة العربية، وإنما هى رواية تتخذ من حياة النديم وعصره مادة لعرض رؤية الكاتب للعالم، وما يحيطه من مشكلات يريد أن يتخذ موقفا منها..

ولذلك يمكن القول أنه ليست هناك رواية تاريخية، بالمعنى الذى تصلح فيه الرواية كمصدر من مصادر التوثيق للتاريخ، لأن هذه الرواية تنتمى إلى فن، يقصد من خلاله الكاتب إلى تقديم رؤية للعالم.. وقد ظهرت هذه الرواية بعد نكسة ١٩٦٧، ولذلك فهى تمثل محاولة لإعادة بناء الذات من خلال وعى جديد، وعى لايقوم بجلد الذات أو تعذيبها ، وإنما وعى يحاول اكتشاف الأسس التى يمكن أن يقوم عليها البناء الجديد..

تتكون الرواية من خمسة أجزاء ، لكن قبل أن نبدأ فى تحليل الرواية، لابد أن نشير إلى (اهداء المؤلف) حيث يهدى المؤلف الرواية إلى شعب مصر العظيم، حيث يقول: «أقدم واحدا من أبنائه، من أعظم أبنائه، عبد الله النديم» وهذايعكس اهتمام الكاتب بمصير هذا الشعب، واهتمامه بالقضايا الكلية التى تشغله.. ولهذا فحين يقدم هذه الرواية عن عبد الله النديم، لايهتم به كشخص إنما كقضية، وكقيمة وكمعنى وكطريق لممارسة المثقف.

والدليل على ذلك، أنه فى الجزء الأول من الرواية يدخلنا الى عالم الرواية دون تمهيد عن حياة النديم أو مولده، وإنما يقدم لنا بعض الشخصيات التى كانت مؤثرة فى ذلك الوقت، وأثرت فى

تشكيل وجدان عبد الله النديم وفكره، مثل شاهين باشا كنج، وعبد العزيز بك حافظ. وينقلنا الى العالم مباشرة، وكيف بدأ النديم حياته ، وكيف كان ينتقل بين قرى مصر ليلقى قصائدة وليبحث عن لقمة العيش. وسط الجماعة، فأتاح له هذا معرفة عميقة بالبشر والناس.ويرصد أبو المعاطى أبو النجا تطور النديم من صورة الأديب اللاذع، الساخر، إلى الأديب الذى يستخدم أدبه لخدمة قضية وطنه. ويكشف لنا عن أن طبيعة حياة النديم المتنقلة بسبب الظروف السياسية قد أدت الى عدم تحوله الى فئة الطبقة المتوسطة من الموظفين، الذي يكيفون حياتهم وفق هذا الثبات المكانى، والتدرج الوظيفى، فهذه الهجرة المستمرة بين أرجاء الوطن جعلته لايستكين الى يقين زائف، وانما يبحث دائما، ويتعلم عبر العلاقة اليومية الحية مع الشعب المصرى، الغائب دوما، التعبير عنه فى مختلف القضايا، وهذا التنقل الدائم جعله يبحث عن الحقيقة دائما، وقد بدأ النديم فى كتاباته بمحاولة للفهم. وفق ماتتيحه الأعمال والقضايا التى كانت متداولة فى ذلك الوقت، فقد كتب النديم عن (الخصومه المنيعة فى الرد على أهل الطبيعة)، و«الستر المسدول فى دلالة الانجيل على الرسول» ،و«الفكرة المطيعة فى تطبيق الطبيعة على الشريعة» ويكتب عن موضوعات جديدة يخرج فيها عن إطار الموضوعات التقليدية السابقة،فيكتب عن«الشجرة الغشاشة فى أولاد مصر الحشاشة»، و«شد الدبلاق فى اكتاف أهل بولاق»،«وحاورينى ياطيطة فى الطربوش والبرنيطة».. وهكذا فقد انتقل من الموضوعات القديمة الى مناقشة قضايا عميقة بأسلوب ساخر ولاذع، مثل حيرة المصرى فى البحث عن هويته، الذى جسده النديم فى الصراع بين الطربوش والبيرنيطة. واستطاع النديم عبر هذه الرحلة الحية أن يتخلص من التكلف الذى يصبغ أسلوبه، ويقترب أكثر فأكثر من قضايا الوجود الاجتماعى والسياسى.. وقد بدأ هذا بالكتابة عن جمال الدين الافغانى، الذى عرف عن طريقه كيف يمكن للأديب أن يكون مفكرا وصاحب قضية يدافع عنها..

وقد نهج الكاتب فى هذا الجزء نهجا خاصا حيث قدم صورة للارستقراطى الذى يهتم بالأدب والفكر، ولاسيما فى صورة عبد العزيز بك حافظ، ولذلك فإن هذه الرواية لاتقدم النديم فحسب، وإنما تقدم نماذج عديدة معه فى نفس الوقت ، واعتمد أبو المعاطى فى تقديم عالمه على مايسمى «ثقافة المكان» ، حيث قدم ثلاثة أماكن هى (بداوى) المنصورة والمحروسة.. وهى ذات ارتباط عضوى بالشخوص والأحداث التى يقدمها عالم الرواية.. وفى الجزء الثانى من الرواية يقدم الكاتب تجربة عودة عبد الله النديم الى الاسكندرية ، حيث قابل جمال

الدين الأفغاني، ووجد آلافا من اليونانيين والقبارصة والمالطيين والايطاليين والفرنسيين والانجليز والشوام والمغاربة، تركوا بلادهم وجاءوا الى مصر، ليصبحوا بعد فترة من أصحاب الدكاكين، وجاءوا وهم لايملكون غير ثيابهم.. وهذا المناخ جعله ينضج فى اتجاه الثورة، وأصبح يقول للفلاح فى مجلته «التنكيت والتبكيت» (أنت تشق الأرض بفأسك باحثا عن رزقك، فلم لاتشق بالفأس صدور ظالميك» وبدأ يدرك أن الثورة هى تغيير طفيف فى اتجاه الحركة والفكر، بحيث لاتتحول اللغة وهى أداته فى معركته الى سجن، وإنما تتحول الى وسيلة للتنوير، واستنهاض الروح، ودفع الخوف..

وفى هذا الجزء ننتقل مع النديم من مرحلة الى أخرى، وكان قد نجح فى أن يعمل كمهرج يقدم للباشا ورأفاقه تسلية رخيصة ومبتذلة، وأكسبه العمل وكيلا لدائرة توتنجى بك معرفة واسعة بما يعانيه الفلاح المصرى، فلقد شاهد ماهو أكثر فظاعة من الفشل أو السجن أو الموت، حيث عاصر أهم حدث مر فى مصر عام ١٨٧٧، حيث جفت المياه فى النيل، ومات الزرع وجفت الضروع ، وتحولت الكلاب الضالة إلى وحوش مفترسة، وشاهد الموت فى كل مكان.. ولكنه ليس الموت العادى الذى يعتبر ترفا بالنسبة لهذا الفناء المروع الذى أحدثته المجاعة فى هذا العام التعس. ويبحث كل فرد وحده عن الحياة، فى هذا العالم الذى تسقط فيه كل اللغات، وتسقط كل العلاقات، وتستحيل الرغبات البشرية اللانهائية إلى رغبة واحدة لامثيل لضرواتها، وهى رغبة البقاء.. وفى هذا العالم الذى وقف النديم على حدوده ذاهلا مروعا، كان كل شئ يفقد معناه من جديد، وهو يحمل معه هذا الإرث، وهو ذاهب يتحدث الى إخوانه فى الاسكندرية.

ترى ماذا يمكن أن يكتب من عايش هذا الحدث الرهيب؟، لقد أدرك النديم أن الافكار إن لم تقترب من الضرورة، فإنها تكون غير ذات جدوى ، مادامت الحياة الانسانية ذاتها قريبة هذا القرب المروع من التدمير الحيوانى. هذا فى الوقت الذى ازدادت فيه سيطرة فيضة الاجانب ، واتضحت صورة السلطة وأبعادها المتعددة لدى النديم، وحاول النديم فى تلك الفترة إيجاد لغة موحدة تجمع بين الفلاحين والأعيان والمثقفين ضد طغيان السلطة، هذه اللغة هى الارضية التى ينبغى أن تحمى الشعب من ضياع ملامحه، وسقوطه بين أيدى الأجانب وسلطان الخديوى.

وفى الجزء الثالث يقدم الروائى دور عبد الله النديم فى الثورة العرابية خلال المدة من سبتمبر ١٨٨١ إلى احتلال بريطانيا لمصر فى سبتمبر ١٨٨٢، خلال هذه السنة الطويلة حاول النديم أن يقدم نموذجا للمثقف المصرى ودوره فى الحركة الوطنية دون ادعاء. وقد ساعده على ذلك خبرته بالشارع

المصرى، حيث كان النديم قد أصبح استاذا سياسيا بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، اذ التقط اللغة التى تتيح له التواصل مع الشعب المصرى، فكان يخطب ويمثل وينشئ الجمعيات الأهلية التى تخلق مجالا لتوحيد صفوف الأمة عبر العمل اليومى السياسى.. كل هذا ساعده على الاقتراب من نبض الشارع المصرى، والتفاهم معه، حيث كان يستشعر أنه فرد عادى وسط هذا الحشد الذاهل المرح، وكان هذا الشعور يجعله يستنهض الناس فى المقاهى والشوارع دون مشقة..

وتقدم صورة للعلاقة بين النديم وعرابى، والدور الذى قام به النديم فى الحركة العرابية، وهى نموذج لتلاحم الجيش والشعب ودور الكلمة فى الثورة الشعبية، وصيغة ممكنه لما يمكن أن يقوم به المثقف ، وقد جاءت هذه الفرصة لإظهار أهمية الكلمة فى وقت كان يشك فيه النديم فى جدوى الكلمة فى رفع معاناة الشعب المصرى المقهور.. وازدادت مساحة الحوار فى هذا الجزء بين النديم وعرابى ليقدم صورة للقاء حول هدف واحد..

وفى الجزء الرابع من الرواية يقدم عالما مختلفا عن ذى قبل، وهو عالم يصلح وحده لأن يكون ملحمة لآلاف المصريين المضطهدين من قبل السلطة ، أو لقمة العيش، وهو قصة اختفاء النديم لمدة تسعة أعوام تنتهى بالقبض عليه سنة ١٨٩١. فبعد أن استشعرت السلطة خطورته على التحريض الثورى بدأت سلسلة من المطاردات له، وجاب النديم خلالها معظم الربوع المصرية، والأجمل أنه اختبر فى هذه المرحلة معدن المصريين وتعاطفهم وقدرتهم على التواصل والعطاء.. وهى مرحلة تستهوى أى كاتب لما تحفل به من المغامرة، لكن الكاتب أعطى للسنة التى قضاها النديم مع عرابى أضعاف المساحة التى كتب فيها عن التسع سنوات التى قضاها النديم مطاردا، وهذا ينم عن قصد فى إعطاء المساحة الكلية للرواية لهذا الحضور الحى لقضية الشعب المصرى، وعلاقة المثقف بالجماهير والسلطة. واختبار لقدرة عبد الله النديم على الصمود فى وجه كل صنوف القهر والاضطهاد والمطاردة.. وفى هذا الجزء نتعرف على الملامح الانسانية لعبد الله النديم وعلاقته بزوجته، ورغم هذا لم ينقطع اهتمام النديم بقضايا الوطن.

وفى الجزء الخامس من الرواية يقدم المؤلف دراسة لحالة النديم حين تم نفيه الى يافا، حيث اعتبرها إجازة، وعودته الى مصر بعد ذلك واصداره للاستاذ، ودوره فى التنوير والثورة على التخلف والرجعية.. ثم تنتهى الرواية بنفيه الى الاستانة حيث توفى النديم فى العاشر من اكتوبر سنة ١٨٩٦.

إن رحلة ابو المعاطى أبو النجا مع الرواية هى رحلة مع الفكر السياسى والاجتماعى، تبين لنا أننا أمام مفكر استخدم الرواية لتقديم أفكاره..

حوار

أبو المعاطى أبو النجا يتحدث:

نحن فى حاجة إلى معجزة

حوار
مجدى حسنين



استطاع الكاتب «أبو المعاطى أبو النجا» أن يحفر اسمه بوضوح فى عالم القصة القصيرة والرواية العربيتين، فلا يمكن لمؤرخ مسيرة القص والحكى، إلا أن يقف طويلا أمام إنجازه الإبداعى، الذى يمثل الحلقة الريادية الوسطى فى تطور فن القص العربى، تلك الحلقة التى تضم يوسف إدريس وعبد الفتاح الجمل وسليمان فياض وفاروق خورشيد وعبد الحكيم قاسم ويوسف الشارونى وابراهيم أصلان ومحمد مستجاب..وغيرهم ممن حملوا راية التطوير واستكمال المسيرة التى بدأت علىَ يد شحاته عبيد ونجيب محفوظ ويحيى حقى.

أنجز «أبو المعاطى أبو النجا» حتى الآن سبع مجموعات قصصية وروايتين. صدرت- مؤخرا- فى سلسلة الأعمال الكاملة عن هيئة الكتاب المصرية.

وفى هذا الحوار فتح «أبو المعاطى

أبو النجا» قلبه للحديث ، قدر ما فتح عالمه الإنسانى والإبداعى، ومديده ليأخذ بأيدينا للتجوال داخل كنوزه وسراديبه.

وحدة الوجود

■ فى البداية سألته عن النشأة الأولى بالقرية.. وحقب التعليم التى دخل إليها، ومن بينها التعليم الدينى.. كيف ترك كل هذا ظلاله على كتابته الأدبية؟

- فقال:

طبعا كان لنشأتى فى القرية ، ثم لتأثرى بثقافة القرية المعاشة، بما تعنيه من حفظ القرآن الكريم، وقراءة السير الشعبية، عن «أبو زيد الهلالى» و «الزير سالم» و«سيف بن ذى يزن» ، والاتصال المباشر بالطبيعة.. بزرعها وحيواناتها وناسها، كان لذلك كله تأثير عميق على تكوينى النفسى والروحى والعقلى، ثم اللغوى بعد ذلك، بعض هذه التأثيرات ظهر- ولايزال- فى اهتمامى الشديد باللغة، وحرصى على السيطرة عليها، وتطويعها لما أريده، وتوظيفها بالكيفية التى أجدها مناسبة، وبعضها ظهر- ولا يزال- فى إحساسى بالدين ، فلم يكن الدين أبدا بالنسبة لى مجرد اعتقاد، ألتمس منه الأمن والراحة واليقين أو شعائر وعبادات تسلمنى إلى بر الأمان، وكان الدين عندى نتاجا لشعور قوى بأننى جزء من هذه الطبيعة التى أتعامل معها فى القرية بشكل يومى ومباشر، مع ذلك فأنا مختلف عنها، فقيم الاتفاق؟ وتفيم الاختلاف؟ وما معنى ذلك ؟ والى أى شئ يقودنى؟ .. وكان الإبحار للبحث عن إجابات لمثل هذه الأسئلة ، هو معنى الدين عندى، وربما لم أكن أجد كل الاجابات التى ترضى قلقى وطموحى فى التعليم الذى تلقيته فى المعاهد الأزهرية، أو فى دار العلوم بعد ذلك، ولكنها كانت مجاهدات على الطريق، تقودنى إلى طرق فى الماضى، أو تدفعنى إلى آفاق فى المستقبل، ولكنى أتذكر الآن عن هذه المرحلة، وأظننى مدين بذلك لنشأتى فى القرية، بما يمكن أن أسميه شعورى القوى بوحدة الوجود، فبحثى عن معنى الدين كان يرتبط أشد الارتباط ببحثى عن معنى الفن والأدب وغاية العلم ، وأتذكر أننى من شدة إحساسى بوطأة هذا البحث وقسوته، وكنت فى ذلك الوقت قد وصلت الى مرحلة التعليم الجامعى بكلية دار العلوم، بدأت أتعرف على بعض الأدباء والمثقفين فى القاهرة، ونشأت علاقة حميمة بينى وبين الأستاذ «أنور المعداوى»، أتذكر أننى لم أكن أجرؤ، وربما لم أكن أجد القدرة أو الفرصة على أن أبوح له بمعاناتى الداخلية، فكتبت له رسالةشخصية خاصة أتخفف فيها من بعض هذه المعاناة وألتمس منه المساعدة، والرسالة



كلهـا بحث عن معنى الدين والفن وغاية المعرفة وشعور مرير باللاجدوى، وظللت أنتظر رده على رسالتى فى حديث شخصى،أو رسالة خاصة، ولكنه لم يفعل ، فقط قال لى: انتظر ولم يكن أمامى سوى أن انتظر، وبعد شهر فوجئت برسالتى الخاصة جدا، والصريحة جدا، منشورة فى مجلة «الآداب» البيروتية، ومعها رد «أنور المعداوى» تحت عنوان كبير هو «حيرة الفن والانسانية» ولعل سطور هذه الرسالة، التى لايتسع المجال لنشرها هنا، بما تحمله من حرارة هذه المرحلة من العمر وقلقها، تجيب على هذا السؤال بأفضل وأصدق مما أستطيعه الآن.

واقعية القرية

■ تمثل القرية جزءا رئيسيا فى كثير من أعمالك.. كيف ترى العلاقة وتطورها بين الكاتب والقرية، وهل تغيرت عما كانت عليه فى زمن «زينب» لمحمد حسين هيكل ، عن زمنك أنت، وعن الزمن المعاصر، خاصة أن «د.سيد النساج» أشار الى أن القرية عندك لم تكن للحديث عن الإقطاع والاشتراكية كما فعل الكثيرون من أقرانك، كما لم تكن فرصة للانطلاق الرومانسى الحالم كما فعل السابقون عليك، ولكنك أثرت كما أكد نقاد آخرون مثل فاروق عبد القادر وأحمد عباس صالح ود. عبد القادر القط، أن تتجه لتحليل وتصوير أوجه العلاقة المعقدة بين الفرد والجماعة، ولم يبد تأثرك بالواقعية الاشتراكية سوى فى ثلاث قصص هى «حق» و«قرية أم محمد» و«حادثة الوابور».. وهل ترى أن زمان الواقعية الاشتراكية قد ولى ، وأنها ماتت بفعل تكنولوجيا الحداثة والتقنيات المعاصرة التى أثرت على فن القصة القصيرة شكلا ومضمونا؟

.أوافق تماما على أن أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة، كانت هى الهم الغالب على القصص التى كتبتها فى المجموعات الثلاث الأولى، ومع أن هموما أخرى فكرية وروحية ونفسية فرضت نفسها بعد ذلك ، إلا أن مشكلة العلاقة بين الفرد والجماعة ظلت تتجلى بصور مختلفة ، حتى فى معظم ماكتبت بعد ذلك، وبخاصة فى روايتىَ «العودة إلى المنفى» و«ضد مجهول» وهذا طبيعى جدا.. فقد بدأت الكتابة الجادة فى بداية الستينات ، وهى المرحلة التى طرحت فيها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ تطبيقها للاشتراكية، وهو التطبيق الذى برزت من خلاله أزمة العلاقة بين

الفرد والجماعة بقوة، فالفكرة الاشتراكية على المستوى النظرى قد يبدو أنها تحد من طموح الفرد المتفوق لمصلحة الجماعة، أو بعبارة أدق تسعى الى توظيف تفوقه وامتيازه لتحقيق درجات من التقدم للجماعة، ولكننا على مستوى الواقع لم نكن نجد هذا ، أو على الأقل لم نكن نجده بالصورة المرجوة، وظهرت إشكالات بلاحصر، فمن ذا الذى يحدد مصلحة الجماعة وحاجاتها الحقيقية، وأسلوب إشباعها المناسب فى ضوء ظروف واقعية محددة؟ بل من ذا الذى يصف هذه الظروف ويحددها بدقة وأمانة وموضوعية؟ وقد كان يقوم بذلك أحيانا أفراد، ربما بعيدون عن الموهبة الفائقة بمقاييس الانتخاب الطبيعى ، وكيف يتم توظيف إبداع الفرد الموهوب فى خدمة الجماعة، دون أن يؤثر ذلك سلبا على حريته، التى هى من أهم شروط إبداعه؟ وأحيانا كنا نرى ضياع أفراد موهوبين دون أن تحقق الجماعة أضطراد نموها وتقدمها فى طريق واضح المعالم، ومن هنا فقد كان من الطبيعى أن تكون أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة من أبرز الهموم الفكرية والفنية التى تعنى بها قصصى فى هذه المرحلة. وحتى القصص التى أشار إليها «د.سيد النساج» كنموذج للتأثر بالواقعية الاشتراكية، كانت تلمس أيضا جوانب من أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة، ولاتعارض بين الأمرين ، فالواقعية الاشتراكية منحى فى رؤية الواقع، وأزمة العلاقة بين الفرد والجماعة كانت جزءا من الواقع ، وفى بعض جوانبها كانت تظهر بوضوح أعمق وأكمل فى منظار الواقعية الاشتراكية. وليست المسألة أن زمان الواقعية الاشتراكية قد ولى، ولكن مشكلات الواقع نفسه هى التى تغيرت فى أنساقها وايقاعاتها وتعقدها، إلى درجة فرضت أنواعا من التغير فى تقنيات الكتابة نفسها تتناسب أكثر مع ذلك التغيير.

■ بين البحث عن الحرية ومحاولة الالتحام بالجماعة، تبرز إشكالية خاصة بمفهومك للحرية.. ماهو؟ وهل حرية الأديب تختلف عن حرية المواطن؟ وهل تضيق مساحات الحرية لتقف عند حدود العمل السياسى أم تشمل جوانب أخرى؟

- قد يعطى سؤالك انطباعا بأن البحث عن الحرية فى قصصى، يمضى فى اتجاه مقابل لمحاولة الالتحام بالجماعة، وكأن الالتحام بالجماعة يعنى بالضرورة فقدان الحرية؟ ولست أظن أن الحرية عندى كانت بأى مقياس هى حرية فى فراغ، فمثل هذه الحرية هى نوع من العدم. وابتداء أؤمن بالحرية لنفسى وللناس بالمقدار نفسه، وفى الظروف نفسها، والحرية ليست كلمة ولكنها مبدأ وإمكانية وفعالية، فأناحر **بمقدار ماأعرف**، ودائما أزداد حرية



بزيادة معارفى ومعلوماتى، وأنا حر بمقدار ماأستطيع أن أستخدم هذه المعلومات فى مواجهة قيود الضرورة ، فالحرية مبدأ نعرف بدايته ، ولكن لانعرف الى أين يمكن أن ينتهى. حدود الحرية المشروعة للفرد، هى احترام حرية الفرد الآخر، وحدود الحرية المشروعة للجماعة هى احترام حرية الجماعة الأخرى، والمجتمع الحر هو الذى يسمح لأفراده بالنمو الى أقصى مدى ممكن أن تصل إليه قدراتهم وإمكاناتهم، ومع أن الحرية قيمة ومبدأ ،فإنها عند التطبيق يصبح لها بعد تاريخى، إنها رحلة ممتدة فى التاريخ، المبدأ قديم منذ اليونان ، لكن ماذا تحقق لليونان منها؟ وماذا تحقق بعد ذلك لكل جيل وعصر؟ وماذا سيتحقق للأجيال القادمة؟..

ولاتختلف حرية الأديب فى الجوهر عن حرية المواطن، سوى أن الأديب يمارس حريته مرة كمواطن حين يذهب للإدلاء بصوته فى الانتخاب مثلا، ومرة أخرى كأديب حين يعبر عن رأيه فى قضايا مجتمعه ومشكلاته بالكتابة الأدبية أو غيرها. قد تبدأ مساحة الحرية بالعمل السياسى ولكن علينا أن نوسع حدودها بكل السبل لتصل إلى المواطن البسيط.

■ **بدأت قراءتك الأدبية بالاطلاع على القصص الروسية المترجمة التى كانت تنشرها مجلتا «الرسالة» و«الرواية» ورأى «أنور المعداوى» فى أعمالك الأولى تأثرا شديدا بالكاتب «انطون تشيكوف» ، وأنك تلميذ مجتهد فى مدرسته. هذا الانفتاح على الأدب الروسى فى ذلك الوقت هل ترجعه الى الهموم الواحدة بين الواقعين المصرى والروسى، وهل الأمر يمكن أن يختلف لوبدأت بقراءة كتاب من أمريكا أو أوروبا الغربية؟**

– لاأنفى أن الهموم المتشابهة– على الاقل فى الإطار العام– بين الواقع المصرى والواقع الروسى، كان لها تأثير على انجذابى للكتاب الروس فى تلك الفترة المبكرة من حياتى ، ولكن من المهم هنا أن أوضح أن ماكان يجذبنى الى «تشيكوف» لم يكن فقط موضوع قصصه، بقدر ما كان منحى كتابته، فنوعية الهموم الإنسانية التى كان يتوقف عندها، وطريقته الهادئة الناعمة فى نسج خيوطها، وشعوره القوى بكبرياء الانسان البسيط، فلاحا أو صانعا، وأحيانا بهوانه على نفسه، كل ذلك كان هو ما يجذبنى بقوة الى هذا الكاتب، وكان «تشكيوف» فى ذلك يختلف عن «جى.دى. موباسان» وغيره من كتاب القصة القصيرة، الذين كانت تترجم أعمالهم فى الوقت ذاته، وكانت

قصصهم تصور مجتمعات مختلفة، وتعنى بالحبكة الفنية بطريقة مختلفة ، وكنا نقرأ لهم أيضا، ولكن يبدو أن كل كاتب يتأثر اكثر، وبخاصة فى المرحلة الأولى من الكتابة، بمن هو أقرب الى مزاجه أو تكوينه النفسى.

دهشة الابداع

■ **المتامل فى أعمالك القصصية ، سيلاحظ أن أوائلها اتسمت بالطول النسبى، وغلبة الجانب الفكرى عليها، مما أفقدها- فى نظر البعض- الحيوية والحرارة والتدفق ، وكاد الصراع الدرامى فيها أن يتوارى وراء الصراع الفكرى، ولكن وضحت فى القصص التالية وحدة الفكر والشعور، وتحقق التوازن بينهما، وبدا اهتمام واضح بالشكل الفنى.. فهل تؤمن بتطور تقنيات الكاتب مع تقدم التجربة، وأن تطوروعيه سيؤدى حتما إلى تطور أدواته الفنية؟ لدرجة التركيز على الموقف الشعورى للانسان المصرى كما اتضح فى قصص أخرى؟**

- الى حد كبير هذه الملاحظة صحيحة، فقد تصادف أن كانت بداية جيلى مع الكتابة ، مع بداية ثورة تطرح مفاهيم جديدة، وتهدف الى تغيير كبير- وكنا نواجه هذا كله بالتفكير بصوت عال، ورغبة عميقة فى الوصول إلى نوع من اليقين ، عن طريق الفكر، وعن طريق الفن على السواء، ولكن مع تطور التجربة ونمو الخبرة، بدأنا نكتشف مستويات أعمق من الوعى، ونستخدم تقنيات جديدة تسهم بشكل أفضل فى سبر هذا المستويات . ولكن هذا التسليم المبدئى بصحة هذه الملاحظة فى عمومها، لايمنعنى من أن أسجل بعض الملاحظات على الجانب الآخر:.

أولا: توجد فى المجموعة الأولى قصص لاتنطبق عليها ملاحظة غلبة الجانب الفكرى، بل يتوازن فيها الجانبان النفسى والفكرى، مثل قصص «مملكة نبيل» و«خروج عن الموضوع» و«حارس المقبرة» و«فتاة فى المدينة» و«فى الطابور» ..أو على الأقل هذا ماأراه.

ثانيا: فى مثل هذه القصص كانت تنمو بذور الاتجاه الذى سميته فى سؤالك «الموقف الشعورى للانسان المصرى»، وأود أن أشير هنا الى أننى كنت أختار موقفا متفجرا يتكافأ فيه تأثير الشخصية وثقلها مع تأثير الحدث الخارجى وثقله، فتتاح الفرصة لرؤية متوازنة ، سواء فى كشفها عن خفايا الذات أو خفايا الموضوع، وأظن أن مثل ذلك التوازن كان واضحا فى قصص «خروج عن الموضوع» و«مملكة نبيل» و«فى الطابور».

وأنت تعرف أن هناك قصصا تكون



الشخصية بتركيبتها الفريدة هى العامل المؤثر فى أحداثها ، وفى الموقف الذى تتفاعل معه الشخصية، كما أن هناك قصصا يكون الحدث الخارجى بخصوصيته، هو العامل الموجه لسلوك الشخصية أو الشخصيات فى القصة، ولكنى كنت أوثر دائما الموقف الذى يتيح أفضل فرصة لرؤية خفايا الشخصية وخفايا الواقع الخارجى فى لحظة تفاعل نادر، لعله مرض التوازن مرة أخرى.

■ **لكنك تساءلت يوما عن العلاقة التى تجعل الكاتب يختار موضوعاته ومايناسب طريقته وأسلوبه، أم أن الأمرين معا- الموضوع والطريقة- رغم مابينهما- من علاقة ، يخضعان لنمو الكاتب وتطوره فى الحاضر والمستقبل.. كيف تجيب على هذا السؤال اليوم بعد كل هذا التطور الذي حققه إبداعك فى الساحة الأدبية؟**

- دعنى أوضح فى البداية السياق الذى جاء فيه هذا التساؤل، وهو أنى كنت أتحدث فى ذلك الوقت عن نوع من الهاجس الذى كان يلح على آنذاك، بأن لكل كاتب قضاياه الأثيرة، وأن بوصلته الداخلية قد تنجذب بشدة أمام مشكلات بعينها، نفسية أوروحية، فيصل عطاؤه فيها الى ذرى لايصل إلى مثلها فى غيرها، وأنه ليس من الحكمة أن نقترح على كاتب موضوعه، كما إننا لانقترحْ على كاتب أسلوبه وطريقته فى الكتابة.

وإذا عدنا إلى سؤالك، سنجد أن المسألة هنا أنه طوال حياة الكاتب- أى كاتب- هناك جدل دائم بين خصوصية ذاته، وبين العالم الخارجى الذى يعيش فيه، فذات المتنبى غير ذات أبى العلاء غير ذات عمر بن أبى ربيعه، وكذلك كان يختلف العالم الخارجى الذى عاش فيه كل واحد منهم ، قليلا أو كثيرا، بعض الكتاب لديهم ذوات كثيفة- إذا صح التعبير- لديهم طبائع غالبة ، لها قدرة على التهام العالم الخارجى، وإعادة إنتاجه فنيا، بصور تستمد أغلب ألوانها من هذه الذات، وأنت مع نتاجهم تعيش فى عالم من القلق أو الشك أو الطموح أو الزهد أو الحزن أو الفرح أو اللهو.. وبعضهم لديه ذات شفافة- إذا صح التعبير أيضا- تقوم بدور أكبر فى كشف خفايا العالم الخارجى، إذ لديها شعور قوى بحيادية هذا العالم الخارجى وموضوعيته ، مثل هذه الذات تتسلل إلى العالم الخارجى وكأنها الماء الصافى، تزيل عنه الأتربة، وتذيب الكثير من التفاصيل التى لاتعنى شيئا كثيرا، وتبقى على التفاصيل ذات الدلالة، التى تشير الى القوانين الكبرى لهذا العالم ، مثل هذه الذات من الصعب أن تجد ما يدل على خصوصيتها، سوى ميلها الى

اختيار هذا الجانب أو ذاك من العالم الخارجى للكشف عن قوانينه، ومع التسليم بأنهما- الذات والعالم- يخضعان للتغير بوتائر مختلفة، فإن النسب تظل محفوظة بين أسلوب كل كاتب فى مدى التأثر بهذا التغير الذى يتم للذات أو للعالم الخارجى، وبكيفية ظهوره فى العمل الأدبى.

ومن هنا فلعلك ترى أن إجابتى على هذا السؤال لن تتغير كثيرا بعد هذه السنوات من التجربة، وأظننى من هذا النوع من الكتاب الذى يميل إلى الإنصات لما يحدث من تغييرات فى العالم الخارجى، بقدر مايميل إلى الإنصات إلى صوته الداخلى، انبثاقا من شعور قديم- لعله شعور دينى- باننى جزء لاينفصل عن هذا العالم الخارجى، عليه أن يتوازن معه، وأنه فى هذا التوازن من الجمال بقدر مافيه من الحقيقة.. المصيبة التى لابد أن نعترف بها جميعا ، أن وتائر التغير وايقاعه فى العالم الخارجى فى هذه العقود الأخيرة ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن أبناء العالم الثالث، قد فاقت كل حد ، وأننافى حاجة إلى معجزة للمحافظة على التوازن، على أى درجة من التوازن.

■ وبماذا تفسر تعدد الأصوات داخل القصة، بين وحدانية ضمير المتكلم المسيطرة ، وبين لغة الحوار التى قد تأتى عامية عند الضرورة ، وفصحى سهلة فى الغالب؟

-هذا التعدد نابع من شعورى القوى- كما سبق أن أشرت- بوجود عالم خارجى موضوعى ومحايد ومليئ بالتنوع والتعددد فى شخوصه ومواقفه، وهذا لاينفى ولايتعارض، مع أن كل هذه الأصوات المتعددة بشخوصها والمتنوعة بحواراتها، خارجة عن ذات واحدة. وحتى إذا كانت القصة مكتوبة بضمير الأنا المتكلم ، فليس معنى ذلك أن هذه القصة بعينها هى التى تعبر عن الكاتب، **فالكاتب الحقيقى يختفى وراء كل الأصوات ، لأنه يحتوى فى ذاته كل شخوص ، قصصه،** ودون أن تفقد هذه الشخوص حريتها واستقلالها وخصوصيتها ، وهذا هو معنى موهبة الكاتب، **وإذا كنت تسأل عن صوت الكاتب بين كل هذه الأصوات ، فهو كامن فيما يخرج به القارئ من قراءته لكل أصوات شخصيات العمل الأدبى للكاتب.**

أما عن لغة الحوار فإننى استمدها من النبع نفسه الذى استمد منه الشخصيات، فأنا أخذ الشخصيات بلغتها، وإذا كان هناك نوع من الاختيار للشخصيات ذاتها، فإن لغتها تخضع للاختيار ذاته، حين يكون ذلك بين الضرورة التى تبيح العامية،أو تؤثر الفصحى السهلة.

ومع اعترافى بأن لكل كاتب بصمته الخاصة التى تظهر فى كل مايكتب ، وبأن الأسلوب هو الرجل، فإن لكل قصة إيقاعا خاصا، قد يجعلها تتفرد بأسلوب

متميز يلائم منحاها الذى قد يكون واقعيا أو خياليا أو ساخرا أو جادا.



هوارد فاست ساعدنى

■ **روايتك «العودة إلى المنفى» عن حياة عبد الله النديم، التى حصلت على جائزة الدولة عام ١٩٧١، متى فكرت فى كتابتها، وما الأسباب التى دعتك إلى التوجه إلى التاريخ؟ وماالجديد الذى أضافته هذه الرواية الى فن كتابة الرواية التاريخية؟ وهل تراجعت هذه الرواية بعد جورجى زيادان؟**

-الحقيقة أننى منذ قرأت عن حياة النديم، خلال دراستى الجامعية، وقعت فى أسره، ولكنى لم أفكر جديا فى كتابة حياته فى شكل روائى ، إلا بعد أن قرأت رواية «المواطن توم بين» للكاتب الأمريكى «هوارد فاست» فقد ساعدتنى هذه الرواية بشكلها الفنى المبهر، على حل الكثير من المشكلات الفنية التى يمكن أن تعترض طريق الكاتب، وهو يحاول أن يجد الصيغة المناسبة للمزج بين السيرة الذاتية لشخصية من الشخصيات التاريخية الكبيرة، وبين الشكل الروائى، بل لقد دفعتنى الى أن أقرأ بقية أعمال «هوارد فاست» التى تناولت حياة شخصيات تاريخية متميزة، فقرأت روايته عن حياة «سبارتاكوس» العبد الثائر ومحرر العبيد فى روما القديمة، وروايته «ديمقراطى أمريكى» .. وكنت أدرك أن كتابة رواية تاريخية بهذا المستوى عن حياة «عبد الله النديم» تحتاج الى تفرغ كامل لدراسة عصره ، ودراسة الثورة العرابية ، التى كان جزءا منها، كما شكلت إطار حياته، وجاءت الفرصة فى عام ١٩٦٦، حين حصلت على منحة تفرغ، وكان التفرغ نظاما جديدا استننته وزارة الثقافة آنذاك ، وفى الحقيقة كنت أرغب- وكنا نعيش فى ظل ثورة قام بها الجيش- أن أبحث عن جذور هذه الفكرة فى الثورة العرابية، كانت ثورة قام بها الجيش أيضا، كما كنت أجد فى علاقة «عبد الله الديم» بهذه الثورة نموذجا لعلاقة المثقف المدنى بالسلطة ، كما كنت مبهورا بملاحظةأن «النديم» كان أيضا نموذجا لقدرة المثقف على الوصول إلى الجمهور وإلى الناس بفكره وفنه، وإلغاء المسافة التى كنا نشعر بأنها تفصل فى حياتنا الواقعية فى مصر بين المثقف والجمهور.

تلك كانت أهم دوافعى فى البداية ، وحين جاءت بعد ذلك بقليل نكسة ١٩٦٧، وجدت نفسى أعيش فى الواقع اليومى، ماكنت أعيشه فى دراستى عن حياة «عبد الله الديم»، وآنذاك بدت لى صورة

صمود «النديم» فى وجه الهزيمة، وقدرته وقدرة الشعب المصرى على حمايته من سلطان الانجليز- الذين كانوا يهددون بالموت كل من يفكر فى إخفائه- لمدة تسعة أعوام، بدت لى ملحمة الصمود هذه، وقصة التلاحم بين البطل والشعب من أفضل مايمكن أن أقدمه لشعب مصر، وهو يواجه محنة الهزيمة عام ١٩٦٧.

أما عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، فهى لا تختلف كثيرا عن العلاقة بين الأدب والواقع، وأحيانا يكون التاريخ أداة لتفسير ظواهر فى الواقع الراهن، نحتاج لفهمها إلى العودة إلى التاريخ، كما أن التاريخ يقدم أحيانا عناصر أوظواهر تكون مصدر إلهام للفنان فى فخاطبته للحاضر ولا أظن أنه من الدقة أن نقول أنه كتابة الرواية التاريخية قد تراجعت، وإنما يمكن القول بأن أساليب كتابتها قد تنوعت ، وليس صدفة أن تكون جميع أعمال الروائى اللبنانى «أمين معلوف» الحائز على جائزة الجونكور الفرنسية ، على روايته «صخره طانيوس» كلها تنتمى الى مجال الرواية التاريخية. وسيبقى الجديد دائما هو فى الموقف من التاريخ، ماذا نختار منه؟ وكيف تتم معالجة المادة التاريخية؟ .

القارئ إكمال لوجودى

■ **قلت مرة: «لو شككت لحظة فى وجود قارئى لما قدرت على أن اكتب حرفا».. وأضفت فى نفس السياق: «إنك فى حالة استغناء أيضا عن هذا القارئ».. لمن تكتب إذن.. وهل هناك قارئ محدد تتوجه إليه بالكتابة، أم إنك تكتب لقارئ مطلق قد يوجد اليوم أو فى المستقبل؟**

- هذا صحيح.. لو شككت لحظة فى وجود قارئى لما قدرت على أن أكتب حرفا.. فقارئى هو فرد فى المجتمع الذى أعيش فيه وأنتمى اليه، وقد يكون فردا من أبناء الإنسانية التى أنا جزء منها، ومأأكتبه ، أو ما اكتب عنه، معناه وقيمته ودوره كل هذه أمور ماكان يمكن أن يكون لها وجود، لو لم يكن هناك «آخر» أكتب له، عن المعنى والقيمة والدور وقارئى **هو الآخر الذى لايكتمل وجودى بدونه، وهو معى قبل الكتابة وأثناءها وبعدها ، بطريقة غير محددة،** فأنا لا أتمثل أمامى قارئا بذاته أو بصفاته لتجيئ كتابتى على مقاسه ، فقارئى لاينتمى إلى طبقة معينة أو جنس أو دين أو وطن. قارئى هو أساسا الشخص الذى قد يتفق أو يختلف مع ما أكتب، ولكنه يشعر دائما، ويحرص دائما على أن يكون طرفا فى حوار مع ما أكتب، لأنه يشعر بأنه ينمو مع الخبرة التى تقدمها أعمالى، وأنه قادر على أن ينمى هذه الخبرة من خلال الحوار معها أو حولها، إنه يطمئن الى



مـدى صـدقـى، ويلعب بمتـعـه مع خيالى، ويثق فى أننى لا أخافـه ولا أتملقه ولا أغـشـه، بل مـسـتـعـد أن أقول له ما أعتقد أنه الحقيقة، ولو كانت ستؤدى إلى أن أفقده كقارئ هكذا جاء السياق وأظن أن الاستعداد لهذا النوع من الفقد، لايعنى بأى حال الاستغناء عن القارئ بالمعنى العام.

سليمان فياض وأنا

■ تتميز صداقتك للكاتب «سليمان فياض» العريقة والحميمة عن غيرها من الصداقات، خاصة أنها تخطت حدود الزمالة فى الدراسة والأدب، الى رفقة فى العديد من دروب الحياة.. كيف ترى هذه الصداقة الآن، ومالدور الذى قام به جيلك فى الحياة الأدبية والثقافية؟

-دعنى أتوقف أكثر عند معنى الصداقة فى حياتنا، وفى حياة ذلك الجيل، فالإسان فى كل مراحل حياته يحتاج الى الصديق والى الصداقة، ونحن فى بداية الطريق نكون ناقصى التجربة والخبرة بشكل لانحسن تقديره ولانملك الوسيلة لنعرف المدى الحقيقى لهذا النقص، ولذلك تكثر العثرات والآلام، وهنا يأتى دور الصداقة فالصديق هو ذلك الإنسان الذى لاتخجل ولاتخاف من أن تكشف أمامه عن جراحاتك ونواقصك ، وما أكثر ما يحتاج الإنسان فى بداية حياته لمثل هذا الصديق. الإنسان فى هذه المرحلة يحتاج الي الدعم والمساندة والتصديق والاعتراف، ولايتسع المجال هنا لذكر عشرات المواقف التى لاأدرى ماالذى كان يمكن أن يحدث «لسيلمان» فياض» أولى، لولم يقف أحدنا الي جوار الآخر، يعزره ويسنده ولو بدمعة صادقة، ربما كان «سليمان فياض» هو الأكثر اتصالا معى بين أبناء جيلى، لأنه بالرغم مما بيننا من اختلافات أحيانا فى المزاج، أو التكوين النفسى، فأنا أقرب الى المحافظة والحذر، وهو أقرب الى التحرر والاندفاع، فإنه يربط بيننا نوع من التسامح الذى يجعل كلا منا يقبل الآخر كماهو، ولكن ماأود أن أؤكده هنا أن نعمة الصداقة كانت سابقة بين الكثيرين من أبناء جيلنا، فقد كنا -ولانزال- رغم اختلاف الظروف والتوجهات والأوضاع، نحرص على علاقاتنا كأصدقاء وهو الأمر الذى أعتقد أن الاجيال الجديدة ربما تفتقر اليه، وإن كنت أرجو أن أكون مخطئا.

ببليوجرافيا

-محمد أبو المعاطى أبو النجا
- الميلاد: قرية الحصاينة- مركز

السنبلاوين- محافظة الدقهلية، فى ٧ فبراير ١٩٣١.

- أصر والده على تسميته «محمد أبو المعاطى» تيمنا بولى من أولياء الله بإحدى قرى الزقازيق

- أتم مرحلة التعليم الأولى بمعهد الزقازيق الدينى، ثم بمعهد المنصورة ، الى أن التحق بكلية دار العلوم عام ١٩٥٢، وحصل على الليسانس عام ١٩٥٦.

- حصل على دبلوم التربية من كلية التربية بجامعة عين شمس ١٩٥٧.

* أصدر سبع مجموعات قصصية وروايتين حتى الآن وهى:

فتاة فى المدينة (دار الآداب ١٩٦١

- الابتسامة الغامضة (الدار القومية للنشر- القاهرة) ١٩٦٣

- **الناس والحب** دار الآداب البيروتية) ١٩٦٦

- **الوهم والحقيقة** الهيئة المصرية للكتاب) ١٩٧٤

- **مهمة غير عادية** دار الآداب البيروتية) ١٩٨٠.

- الزعيم (هيئة الكتاب المصرية) ١٩٨٢

- **الجميع يربحون الجائزة** (مختارات فصول- القاهرة)١٩٨٤

-رواية : **العودة الى المنفى** (سلسلة روايات الهلال- القاهرة) ١٩٦٩- مجلدين.

- رواية : **ضد مجهول** (سلسلة روايات الهلال- القاهرة) ١٩٧٥

- دراسة: **قراءات فى الرواية العربية** (هيئة الكتاب المصرية) ١٩٨٥

الوظائف والعمل:

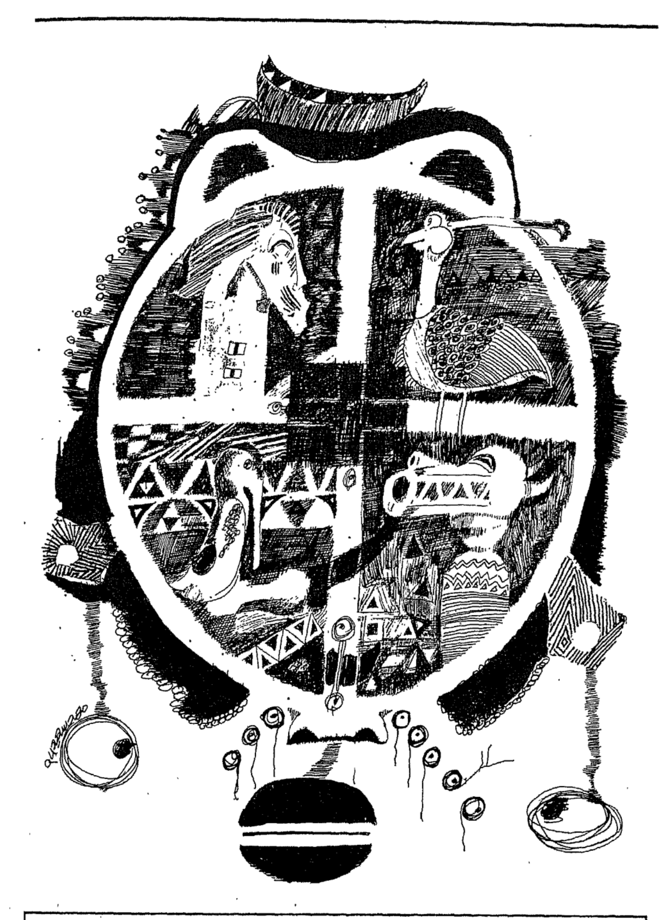
- من ١٩٥٨- ١٩٦١- عمل مدرسا فى المدارس الإعدادية للبنات بوزارة التربية والتعليم ، متنقلا بين مدارس المنصورة والقاهرة.

- ١٩٦١- ١٩٧٤ عمل بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وتدرج فى مناصبه من محرر الى رئيس تحرير.

- ١٩٧٤-١٩٩٠ سافر إلى الكويت وعمل هناك فى مجالين، الأول مشرفا ومديرا للعلاقات العامة بمعاهد للتعليم الفنى فى الهيئة العامة التعليم التطبيقى والتدريب ، وهى المعاهد التى يلتحق بها الحاصلون على الثانوية، وذلك فى الفترة من ١٩٧٥- ١٩٨٣.

أما المجال الثانى فهو العمل بمجلة «العربى» الكويتية، التى مايزال يعمل بها حتى الآن، محررا ومشرفا ورئيسا للقسم الأدبى، ثم مشرفا على مجلة العربى الصغير فى الفترة التى صدرت فيها وهى من ١٩٨٦-١٩٩٠. ومنذ عودته عام ١٩٩٠ يعمل مديرا لمكتب «العربى» بالقاهرة.

- متزوج وله أربعة أبناء ،ثلاث بنات وولد واحد، إثنان طبيبان، وواحدة مدرسة بكلية الصيدلة، أما الرابعة فمازالت تدرس بكلية الفنون الجميلة.



«خطاب الحرية» للدكتور نصر أبو زيد ، العدد القادم

التوحيدى كاتب الخبرة الوجودية

د. ماهر شفيق فريد

«فأما حالى فسينة كيفما قلبتها، لأن الدنيا لم تؤاتنى لأكون من الخائضين فيها، والآخرة لم تغلب على فأكون من العاملين لها. وأما ظاهرى وباطنى فما أشد اشتباههما لأنى فى أحدهما متلطخ تلطخا لايقربنى من أجله أحد، وفى الآخر متبذخ تبذخا لايهتدى فيه الى رشد...»

هذه الكلمات المضيئة- من كتاب «الأشارات الإلهية»- كانت مدخلى الأول إلى أبى حيان التوحيدى (سادعوه من الآن فصاعدا: التوحيدى فحسب، حتى لايختلط اسمه باسم أبى حيان مؤرخ الأندلس)(١). وردت تحت عنوان «الماضى المعاصر» من اختيار وتقديم أدونيس، ذلك التراثى العظيم المنقوع فى لغة الضاد حتى النخاع بقدر ماهو منقوع فى فرنسية مالارميه وسان جون برس ورينيه شار. تحت عنوان «غربة أطيب من الوطن» أورد أدونيس مقتطفات من كتاب التوحيدى وذلك فى عدد ربيع ١٩٦٣ من مجلة «أدب» (بيروت) (٢) وكان فى عدد آخر قد أورد مقتطفات من السهروردى. تروعنا هذه المقتطفات بمعاصرتها بل استباقها اللحظة الراهنة إلى أفق أبعد وأوسع. يقول أدونيس

بنشره المحكم الغنى الذى يستطيع أن يختزل كاتبا كاملا فى فقرة ، مشيرا إلى إحراق التوحيدى، فى أواخر حياته، كتبه وغسلها بالماء:«فى إحراق كتبه رمز مزدوج يضيئ لنا، من جهة حياته الشخصية، ومن وجهة ثانية تجربته الروحية. عاش حياته في فقر وحرمان وانزواء. عاشها فى غربة بين الآخرين، وعنهم. وغربة الحياة رمز وعلامة لغربة الروح. كان يرى فى الأحداث الشخصية التى يواجهها إشارة لأحداث الوجود: فى اللحظة يشاهد الأبدية، وفى الجزئى الكل الشامل. ومن ثم كان الحدث الذى قد يعتبره البعض تافها ، يصير عنده أعظم الأحداث وأشدها تأثيرا وخطورة. شأنه فى ذلك شأن ذوى الحساسية الخارقة الذين ينصبون شخصهم ويصقلونه مرآة للوجود».

وفى نفس المختارات يورد أدونيس كلمات للتوحيدى يمكن أن يصنع منها المرء أنثولوجيا صغيرة تستحق- إلى جانب كتابات الفرى والحلاج- أن تكون من علامات الطريق فى تطور النثر العربى: «إلى متى نختان أنفسنا كأنا على رشد أو غبطة ؟ الى متى نقول بأفواهنا ماليس فى قلوبنا؟ الى متى ندعى الصدق والكذب شعارنا ودثارنا؟ إلى متى نستظل بشجرة قد تقلص عنا ظلها؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن أن الشفاء فيها؟»

«الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله. الغريب من إذا تنفس أحرقه الأسى والأسف، وإن كتم أكمده الحزن واللهف. الغريب من إذا أقبل لم يوسع له ، وإذا أعرض لم يسأل عنه. الغريب من إذا سأل لم يعط ، وإذا سكت لم يبدأ» (٣)

«ياهذا للعقل صلف شديد، فإذا قدته للتقليد جمح، وللحس برق ظاهر إذاأشرت له الى التسمح ثاب وعاد وثبت واعتاد، والإنسان بينهما أسير، إن أراد طاعتهما صاداه وشاقاه، وإن مال إلى أحدهما اجتمعا عليه ودقاه. فكيف يطيب عيش من يفيض صدره بهذه الحفائظ، ويغلى سره بهذه المغائظ مايطيب والله لحظة عين. الحديث أطول من هذا ، ولكن فى فمى ماء».

«أكلت وما أكلت، وقربت ، وماأصبت. فليتنى احترقت بنار الوجد، ولم أستضئ بنور العلم. أم ليتنى قطعت الوقت بحسن الفعل، ولم أفن العمر بزخرف القول».

«لاجرم إذا رأيت ذا دين وعقل، رأيته شاحب الوجه، خفيض الصوت، ضئيل الجسم، كليل الحد، قليل النشاط، شديد التبرم بالحياة ، كثير الحنين الى الوفاة. يتكلف إذا تكلم، ويتحمل إذا نهض، ويتباعد إذا دنا، ويغتم إذا قضى، قد يئس من الحياة وطيبها..فهذا وما أشبهه قد بهته وكربه وحال بينه وبينه، فهو كالغريب بين الناس: يعلم ماهم فيه، ولايعلمون ماهو فيه، مشغول بفسه».

«كيف أتكلم والفؤاد سقيم؟ أم كيف

أترنم والخاطر عقيم؟ أم كيف أصبر والبلاء شامل؟ أم كيف أجزع والعناء حاصل؟ أم كيف آنس بالصديق والصديق مداج؟ أم كيف أسلو عن الإلف والإلف مناج؟ أم كيف أسكن الى الانتباه وقد أقلقه المنام؟

«ياهذا الضلوع مشوية بالأسى والحزن، والأكباد متهرية بأنواع الآفات والسقم، والأرواح ذائبة بضروب الحسرة واليأس.. ليل يكر بهم ناصب، ونهار يمر بكرب لازب، وعين إذا رمقت بهتت، ونفس إذا تمنت تعنت، وروح إذا هشت عذبت»

«صحبت الليالى ستين عاما مذ عقلت، فما عذرنى إلا من استوفيته، ولا كدر على إلا من استصفيته.. ولا قذيت عينى إلا بمن جعلته ناظرها، ولا انحنى ظهرى إلا بمن نصبته عماده.. فهل بعد هذه الجملة قرار لنفس، أو قرة لعين، أو مهناة لعيش، أو مرضاة لعقل، أو تسلية لحر، أو بقيا على فاضل؟

التوحيدى- فى التقويم التقليدى- كاتب كبير من كتاب القرن الرابع للهجرة، بل هو الجاحظ الثانى. وعند من تروعهم جرأته الفكرية هو (كما يقول ابن الجوزى) أحد زنادقة الإسلام الثلاثة، والاثنان الآخريان هما ابن الروانَدى، وأبو العلاء المعرى. والتوحيدى عندى، هو كاتب الخبرة الوجودية بامتياز.. الى هذه الحقيقة سبق الدكتور عبد الرحمن بدوى حين وصفه، فى التصدير العام لتحقيقة كتاب «الإشارات الإلهية» (القاهرة ١٩٥٠) بأنه «أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى». وفى أثره أكد الدكتور زكريا ابراهيم فى كتابه «أبو حيان التوحيدى: أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء» (سلسلة أعلام العرب، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٤): «إن خبرات أبى حيان الروحية وتجاربه الوجودية هى الأصل فى مشكلاته الفلسفية وتأملاته الفكرية» (ص ١٤٦). ويجد فى اهتمامه بإثارة مشكلة الانتحار دليلا واضحا على عنايته بالنظر فى «الأفكار السلبية»: كالموت، والعدم، والفناء، والشر، والخطيئة.. الخ» (ص ٢٣١)، ومن هذا المنطلق يرى فيه فيلسوف التوحيد، والتساؤل، والانسان، والتشاؤم، والفكاهة، الفن.

وكما صنع أدونيس عمد زكريا ابراهيم الى كتب التوحيدى (وفيها، كما لدى أى كاتب، خبث كثير ونضار قليل) فاستخرج عروق الذهب اللامعة التى تضيئ كاللآلى فى ظلمات البلادة والإملال.إننا معه، نلتقى بالتوحيدى سيكولوجيا عميقا، وفيلسوفا متأملا، وأديبا بليغا، وناقدا اجتماعيا بصيرا، ولكن نبرته لا تكون قط برة الواعظ أو المعلم، وانما نبرة المعانى المكتوى بنار التجربة. فى تجربة التوحيدى الوجودية شئ من تجربة الغزالى العظيمة فى «المنقذ من الضلال»، والقديس أوغسطين فى «الاعترافات» وبسكال فى «الأفكار».

تأمل معى هذه الكلمات التى يوردها زكريا ابراهيم فى مواضع متفرقة من كتابه كى ترى حدة إحساس التوحيدى، ونفاذ فكره، وسيطرته على أداته التعبيرية:«الانسان بشر، وبنيته متهافتة ، وطينته منتشرة، وله عادة طالبة، وحاجة هاتكة ، ونفس جموح، وعين طموح، وعقل طفيف، ورأى ضعيف (الإمتاع والمؤانسة)

«العلم بلاء، والجهل عناء، والعمل رياء، والقول داء، والسكوت هباء، والنظر عداء، وكل ذلك سواء» (الإشارات الإلهية)

«ظاهرك أعبث من باطنك، وباطنك أخبث من ظاهرك، وإشارتك أنكد من عبارتك، وعبارتك أفسد من إشارتك ، وكلك مستغيث من بعضك، وبعضك هارب من كلك، وليلك يضج من نهارك، ونهارك يبرأ الى الله من ليلك» (الإشارات الإلهية)

«الانسان ضعيف الأسر، محدود الجبلة، محصور التحصيل ، مقصور السعى، مملوك الأول والآخر، غشاؤه كثيف ، وباعه قصير، وفائته أكثر من مدركه، وسؤاله أظهر من جوابه». (الإمتاع والمؤانسة)

«إن الاحسان من الإنسان زلة، والجميل منه فلتة، والعدل منه غريب، والعفة فيه عرض ضعيف»(المقابسات)

«أيتها الطبيعة ، ماالذى أقول لك، وبأى شئ أؤاخذك، وكيف أوجه العتب عليك؟ فانك قد جمعت أمورا منكرة وأحوالا عسرة، لايفى نظامك فيها بانتشارك عليها، ولك بودار ضارة، وغوائل خفية تبدو منك، وتغور فيك، وترجع إليك.. حتى كأنك عابثة بلاقصد ، عائثة على عمد»(الإمتاع والمؤانسة)

«العالم أبعد غورا وأعلى قلة وأثقل وزناو أعجب تركيبا وأغرب بساطة من أن يأتى عليه إنسان واحد وإن بلغ الغاية فى دقة الذهن وحسن البيان وبلاغة اللفظ»(الإمتاع والمؤانسة)

وكتاب زكريا ابراهيم يفيض بالحماسة- التى لاينكرها صاحبها- لهذا الأديب المتفلسف (٤) وبالمقارنة به يبدو كتاب الدكتور ابراهيم الكيلانى «أبو حيان التوحيدى» (سلسلة نوابغ الفكر العربى، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٧) هادئ النبرة ، بل أقرب إلى البرود، وإن يكن كتابا مفيدا متوازنا. ولكننا حتى هنا نجد سطورا لامعة من تأملات التوحيدى فى الحياة والأحياء:

-(الناس) «سباع ضارية ، وكلاب عاوية، وعقارب لساعة، وأفاع نهاشة» (الإمتاع والمؤانسة)

إن فى تشاؤم التوحيدى شيئا من تشاؤم المعرى وتطير ابن الرومى. وفى سوء ظنه بالطبيعة البشرية- وهو سوء ظن تؤكده ولا تدحضه، الخبرة اليومية- يقترب من ذلك المفكر العظيم الأمين الذى أسيئ فهمه عبر العصور: نيقولو ماكيافيلى، وأيضا من لاروشفوكو.

لاعجب أن أسهم التوحيدى منذ رحيله فى تشكيل وعى كثيرين منهم

كاتب هذه السطور، ومنهم على حسن ناشر كتاب «الصداقة والصديق» بشرح وتعليق على متولى صلاح (مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ١٩٧٢(. يقول الناشر فى مقدمته الكتاب، بعد أن أورد وصف التوحيدى للدنيا بأنها «الدار التى قد امتلأت بالذئاب»:

«هذا- ولقد مربى من تجاربى خلال السنين الطويلة التى عملت فيها ناشرا- ماجعلنى أنتهى إلى كثير من هذه الآراء التى انتهى إليها أبو حيان» لايعنينى هنا أن تكون لهذه الكلمات- من بعض الزوايا- رنة هزلية. فكم من أديب على استعداد لأن يرد عليها بقوله: لقد مر بى من تجاربى مع الناشرين ماجعلنى أنتهى الى رأى التوحيدى هنا المهم أن التوحيدى قد ظل قوة حية فاعلة فى العقل والضمير والوجدان بعد قرون::فى كتاب «الصداقة والصديق» نقرأ أشياء من قبيل:

(الناس) «همج ورعاع، وأوباش وأوناش ولفيف ورعائف وراصة وسقاط وأنذال وغوغاء،لأنهم من دقة الهمم وخساسة النفوس ولؤم الطبائع على حال لايجوز أن يكونوا فى حومة المذكورين وعصبا المشهورين» (٥)

«أمسيت غريب الحال، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق ، مستأنسا بالوحشة، قانعا بالوحدة، معتادا للصمت، ملازما للحيرة، محتملا للأذى ، يائسا من جميع ماترى، متوقعا لما لابد من حلوله، فمشى العمر على شفا، وماء الحياة إلى نضوب ، ونجم العيش الى أفول، وظل التلبث الى قلوص» وفى الكتاب فوائد قيمة، فنحن نتعلم منه، مثلا ، أن «البغدادى إذا تخرسن كان أحلى وأظرف من الخراسانى إذا تبغدد»

ويورد التوحيدى (الذى لم يكن يكره المجون الفاحش والنوادر البذيئة بين الحين والحين) قول معاوية بن أبى سفيان: «أكلت الطعام حتى لم أجد طعمه، وركبت الدواب حتى استرحت الى المشى، ونكحت الحرائر والإماء حتى ماأبالى وضعت ذكرى فى فرج أو حائط، ومابقى من لذتى إلا جليس أطرح بينى وبينه الحشمة». عين العقل يامعاوية.

وتنتشر فى تضاعيف الكتاب مختارات لشعراء كثيرين يوردهم التوحيدى تعزيزا لدعاواه ، أو نقضا لدعاوى خصومه، وتؤكد- من طريق غير مباشر- نظرته الى الكون والأشياء، وهى - بدورها- تصلح لأن تكون أنثولوجيا صغيرة فى ذم الدهر والناس. إنه يورد أبياتا من قبيل:

- وكنت أخى فى رخاء الزمان
فلما نبا صرت حربا عوانا
وكنت أذم إليك الزمان
فأصبحت منك أذم الزمانا
وكنت أعدك للنائبات
فها أنا أطلب منك الأمانا

- إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت
له عن عدو فى ثياب صديق

- لم أبك من زمن ذممت صروفه
إلا بكيت عليه حين يزول

– كلانا غنى عن أخيه حياته
ونحن إذا متنا أشد تغانيا
– إذا أنا عاتبت الملول فإنما
أخطط فى جار من الماء أحرفا
فهبه ارعوى بعد العتاب ، ألم تكن
مودته طبعا، فصارت تكلفا ؟
– ولربما غفل الفتى عن نفسه
ولحاظ عين عدوه ترعاه
– بلوت الناس قرنا بعد قرن
فلم أر غير خلان المقال
ولم أر فى الخطوب أشد هولا
وأصعب من معاداة الرجال
وذقت مرارة الأشياء طرا
فما طعم أمر من السؤال
– فأطرق إطراق الشجاع ولو رأى
مساغا لأنياب الشجاع لصمما (٦)
–سبكناه ونحسبه لجينا
فأبدى الكير عن خبث الحديد
– ذهب الذين إذا رأونى مقبلا
هشوا وقالوا: مرحبا بالمقبل
وبقيت فى خلف كأن حديثهم
ولغ الكلاب تهارشت فى منهل
– لم يبق فى الناس حر
ولاصديق يسر
وكل من ترتضيه
– عند المذاقة– مر
ويلبس للدهر ثباته
ويخضع للقرد فى دولته (٧)
بلوت الرجال وجربتهم
فكل يدور على لذته

تتجاور هذه المختارات الشعرية مع نثر التوحيدى فتكسر من رتابة النثر وتسبغ عليه إيقاع النظم. كان التوحيدى– وأحسبه مصيبا فى ذلك– يعد النثر بعامة أعلى مرتبة من الشعر بعامة، على مافى هذا الرأى من مخالفة للظن الشائع . ولكن تجاور الأمرين فى كتابه يولد أثرا فنيا رائعا، وإن بقيت حقيقة مؤداها أنه هنا (كأغلب كتاب النثر العربى الكلاسيكى، وكالجاحظ العظيم نفسه وكان التوحيدى شديد الإعجاب به) لايطور حجة منطقية متصلة، وانما يجعل من الكتاب شيئا أشبه بالكشكول أو الموسوعة الأدبية التى تضم أطرافا من هنا وهناك.

وثمة جانب آخر من جوانب التوحيدى الأديب– الفيلسوف ينبغى التنبيه إليه: إنه صورة القلمية البليغة، وقدرته على رسم شخصيات معاصريه بضربات محكمة سريعة، كأنما بفرشاة رسام، على نحو يذكرنا بفن ثيوفراست، ولابروييير، والجاحظ انظر الى كتابة «مثالب الوزيرين» فى الصاحب بن عباد وابن العميد، وكان قد خاب رجاؤه فى رفدهما ورعايتهما: وكذلك بعض ليالى «الامتاع والمؤانسة».إنه يقول فى وصف حركات الصاحب بن عباد: «وهو فى كل ذلك يتشاكى ويتحايل، ويلوى شدقه ويبتلع ريقه، ويرد كالآخذ، ويأخذ كالمتمنع، ويغضب فى عرض الرضا، ويرضى فى لبوس الغضب، ويتهالك، ويتمالك، ويتقابل ويتمايل ،ويحاكى المومسات ويخرج فى أصحاب السماجات». وفى

موضع آخر يقول عن الصاحب (نقلا عن أبي الفضل بن العميد): «أحسب أن عينيه قد ركبتا من زئبق، وعنقه عمل بلولب، وصدق فإنه كان ظريف التثنى والتلوى، شديد التفكك والتفتل، كثير التعوج والتموج فى شكل المرأة المومسة والفاجرة الماجنة».

وانظر، فى «الامتاع والمؤانسة»، وصفه مسكويه بقوله «فقير بين أغنياء، وعيى بين أبيناء لأنه شاذ..الخ(٨)

التوحيدى، إذن، كاتب الخبرة الوجودية بمعنى أن أغلب ماكتب موصول بتجربته الشخصية، ملون بنظرته إلى الأشياء، معجون بدمائه وعظامه وأعصابه وإهابه، يخرج من أفق الخبرة الشخصية إلى أفق التأمل- الذى يكاد يكون فينومنولوجيا- فى دوافع السلوك البشرى وألاعيب الأقدار. ليس نثره نثر الطلاء الكاذب أو الزخرفة الخارجية- وإن شابته من ذلك أمور- وانما هو، فى أحسن أحواله، الرجل ذاته، على حد تعبير بوفون، وهو مرآة حياته الباطنية على نحو مارأى العقاد والمازنى فى شعر ابن الرومى والشريف الرضى وهاينى وهاردى وغيرهم.

لكننى إذ أقول هذا، لا أنسى أن أسجل عددا من التحفظات. إن التوحيدى يظل- فى نهاية المطاف- ابن عصره وبيئته بكل مالهما من مزايا وعيوب، وبكل مايحف بهما من حدود فى الرؤية ومواضعات التعبير. من الخطأ أن نقرأه كما نقرأ سارتر أو جابريل مارسيل أو ميرلوبونتى مثلا (وهو خطأ يدنو منه زكريا ابراهيم، فى غمرة حماسته، على نحو منذر بالخطر) ولكن من العدل أن نقول: إنه- فى بعض لحظاته- يتحرك فى الأفق الفكرى والوجدانى لهؤلاء المفكرين.

هو ابن بيئته حين لا يترفع- كما ترفع شيخ المعرة العظيم- عن «الكدية والشحذ والتضرع والاسترحام» (كلمات ياقوت الرومى فى «معجم الأدباء») انظر مثلا الى قوله فى أبى الوفاء المهندس (الذى وصله بالوزير أبى عبد الله الحسن بن سعدان):«أنا سامع مطيع، وخادم مشكور، لا أشترى سخطك بكل صفراء وبيضاء فى الدنيا، ولا أنفر من التزام الذنب والاعتراف بالتقصير، ومثلى يهفو ويجمح، ومثلك يعفو ويصفح، وأنت مولى وأنا عبد، وأنت آمر وأنا مؤتمر، وأنت ممتثل وأنا ممتثل، وأنت مصطنع وأنا صنيعه، وأنت منشئ وأنا منشأ، وأنت أول وأنا آخر، وأنت مأمول وأنا أمل..» (الإمتاع والمؤانسة)

ماذا يكون هذا- رغم كل بلاغته وحرارته وبراعته- سوى شحاذة تعوزها الكرامة؟ لكن أشكال الشحاذة قد اختلفت عبر العصور، وإن ظلت فى جوهرها واحدة. وكم من خطايا نرتكبها نحن المعاصرين- وأولهم كاتب هذه السطور- فى حق الأمانة والصدق، رهبة أو رغبة، مجاملة أو تحاملا. من كان منا بلا خطيئة فليرم التوحيدى -

ذلك الشجاذ الكبير ، مثل المتنبى والبحترى- بأول حجر.

ثم هناك مقولاته التى تفتقر الى أى سند تاريخى أو علمى.فى كتاب «الصداقة والصديق» يكتب:«التقى يحيى بن زكريا وعيسى بن مريم عليهما السلام، فتبسم يحيى فى وجه عيسى وقطب عيسى فى وجه يحيى وقال له: أتبتسم كأنك آمن؟

فقال له يحيى: أتعبس كأنك قانط؟

فأوحى الله أن مافعله يحيى أحب الّى»

وبكل حسن نية، ومن منطلق علمى وليس دينيا، أتساءل: ما مرجع التوحيدى فى رواية هذه القصة وأمثالها؟ واها لعيس بن مريم كم حملت عليه مِن قصص وروايات ماأنزل الله بها من سلطان إنى لاأجد لمثل هذه القصة- ومثلها كثير فى كتب التراث العربى- سندا فى «العهد الجديد»، ولا فى مأثورات آباء الكنيسة، ولا فى كتابات مؤرخى المسيحية وفيهم- منذ جبون ونتشه وسترلوس ورينان- من يكنون لها أمرّ البغضاء. إننا بحاجة إلى نقد علمى واسع المعرفة بتاريخ الأديان لكى يستصفى الحقائق من الخرافات

ثم انظر الى قول التوحيدى فى «الإمتاع والمؤانسة».

«إن أسنان الرجل اثنتان وثلاثون سنا.

وأسنان المرأة ثلاثون سنا.

وأسنان الخصى ثمان وعشرون سنا.

وأسنان البقر أربع وعشرون سنا.

وأسنان الشاة إحدى وعشرون سنا.

وأسنا التيس ثلاث وعشرون » الخ..

هذا من وجهة النظر العلمية ، هراء،يستطيع أصغر طالب فى كلية طب الأسنان، أو حتى كلية الطب البيطرى، ان يخبرك بأن هذا ليس، ببساطة ، صحيحا، وكم فى كتب العلم العربية- رسائل إخوان الصفاء، والجاحظ، والدميرى وغيرهم- من أوهام من هذا القبيل لاقيمة لها أكبر من قيمة الورق- الأصفر أو المصقول- الذى طبعت عليه.

يمضى هذا كله ويبقى- قبله أو بعده - من التوحيدى ذلك الجوهر الإنسانى المضىء، كشعلة صغيرة،فى ظلام العصور: العبقرية العربية حين تواجه الأسئلة الكبرى فى الوجود،فلا تمنعها حدود زمنها من الخروج الى أفق إنسانى فسيح، ومن معالجة أدق المشكلات الوجودية المتعلقة ببدن الإنسان وعقله وروحه. إن صرخات التوحيدى- مثل صرخات كامو من بعده- كثيرا ماترتطم بجدار أصم من صمت الكون ولامبالاته، ولكنها إذ ترتطم به تبعث رنينا، عقليا ووجدانيا وفنيا، له موسيقاه المأسوية وذبذباته المنتشرة فى الفضاء. إن موسيقى المعاناة البشرية هنا تلتحم بموسيقى الأفلاك فى رقصة كونية واحدة ملؤها العذاب والنشوة والدوار

هوامش:

١) من الكتابات التي تستحق التنويه عن التوحيدي:

- عرض د. زكي نجيب محمود لكتاب «الامتاع والمؤانسة» في مجلة «تراث الإنسانية» (٥ أكتوبر ١٩٦٣). وقد أعاد الكاتب نشره في ثنايا كتابه «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري» (دار الشروق، القاهرة، د. ت.)

- يوسف الشاروني: دراسات في الحب (كتاب الهلال، أغسطس ١٩٦٦)، وأعيد طبعه في كتابه الآخر. الحب والصداقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة (دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥)

- شفيق جبري: بين البحر والصحراء (سلسلة أقرأ ٤٩-ديسمبر ١٩٤٦).

- د. شوقي ضيف: عصر الدول والامارات (الجزيرة العربية- العراق- إيران)، المجلد الخامس من «تاريخ الأدب العربي» (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠). ويلخص شوقي ضيف أسلوب التوحيدي الكتابي فيقول: «يعتمد فيه على الازدواج ومعادلاته الموسيقية، هو وماقد يلتحم معه من السجع، كما يعتمد على التفريعات في المعاني والتوليدات والمقابلات والاستعارات مما يروع قارئة روعة شديدة ، بل مما يمتع سمع وعقله وقلبه متعة هنيئة» (ص ٤٦٤-٤٦٥)

- د. فوقية حسين: أبو حيان التوحيدي في كتاب معجم أعلام الفكر الإنساني، الجزء الأول، تصدير د. ابراهيم مدكور وإعداد نخبة من الأساتذة المصريين (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤). متى يصدر الجزء الثاني- إن كان ثمة جزء ثان- من هذا السفر القيم؟

- د. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة (دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٥)

- صلاح عبد الصبور: «أبو حيان التوحيدي: الأديب الذي أحرق كتبه» مجلة «الدوحة» (قطر) ١٩٧٩/٣ وأعيد طبع المقالة في كتب صلاح عبد الصبور: نبض الفكر: قراءات في الفن والادب (دار المريخ للنشر، الرياض ١٩٨٢)، الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، المجلد الثامن، أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

وهناك ، غير المذكور في هذه المقالة ، كتب كاملة عن التوحيدي (لم تقع لي) بأقلام عبد الرازق محيي الدين، والدكتور إحسان عباس، والدكتور أحمد الحوفي.

(٢) كما أن موت الشيطان كان كارثة على الخيال، كما يقول الشاعر الأمريكي ولاس ستفنز في إحدى قصائده، فعندي أن توقف مجلتي «أدب» و«حوار» عن الصدور في الستينات كان (إلى جانب توقف مجلة «شعر» : ثالثة أقانيم هذا

الثالوث البيروتي العظيم) كارثة فادحة للثقافة العربية لم نفق من آثارها بعد. وقد قيل وقتها- وأنا أصدق ذلك- أن «أدب» و«حوار» كانتا تصدران من المنظمة العالمية لحرية الثقافة التي تمولها، جزئيا، وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، وأثير وقتها جدل واسع (يتعلق بمجلة «إنكاونتر» أيضا) شارك فيه مفكرون وأدباء ومثقفون من جنسيات مختلفة: ستفن سپندر، يوسف الخال، لويس عوض، يوسف إدريس، الخ.. لاتكف «فريدة النقاش» في «أول الكتابة» (حديثا أضافت اليها «آخر الكتابة»، كأنما تأبى إلا أن يكون كلامها هو الألفا والأوميجا ، وكل مابينهما جملة اعتراضية بين قوسين) عن التباكي على غزو الثقافة الامبريالية الأمريكية لثقافتنا الوطنية، وتحالفها مع فئات الانفتاحيين والرجعيين والرأسماليين الطفيليين وأعداء الاشتراكية، الخ.. ولكن هل استطاعت «فريدة النقاش»، ومن لف لفها، أن يخرجوا مجلة أدبية واحدة تسامت ، ولا أقول تجاوز، الأفق الفكري والابداعي لمجلتي «أدب» و«حوار»؟

٣) هذه كلمات كان يجدر بالدكتور محمود رجب أن يدرجها في كتابه الأصيل الاغتراب :سيرة مصطلح.

٤) ثمة عرض لكتاب الدكتور زكريا ابراهيم بقلم محمد عبد الغني حسن في مجلة «الكتاب العربي» (١٠ مايو ١٩٦٥)

٥) لشرح الكلمات الصعبة في هذا المقتطف انظر طبعة علي متولي صلاح لكتاب «الصداقة والصديق».

٦) الشجاع: الحية

٧) التبان: سراويل صغيرة تكون للملاحين وغيرهم (فارسي معرب).

٨) يورد أحمد الشرباصي ، في معرض التدليل على ذكاء المكفوفين، الحكاية التالية التي يرويها أحمد أمين عن الشاعر أحمد الزين، شريكه في تحقيق «الإمتاع والمؤانسة»: «كان ذهنه لاحظا فاحصا، ولست أنسى يوما وقفنا في عبارة نحو أسبوعين لم نعرف تصحيحها، وهي عبارة أبي حيان عن ابن مسكويه بأنه كان «غبيا بين أبنياء» فوقفنا منها حتى جاء الزين يوما فرحا، وقال إني وجدت حلها وهي أنه كان (عييا بين أبنياء)،فشكرته على اكتشافه وهنأته بحسن توفيقه، ومثل هذا عشرات الكلمات» (أحمد الشرباصي، في عالم المكفوفين، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦).

بورتريه

أضواء خافتة على شخصية أبى حيان التوحيدى

الكلمة الحسناء والجارية العذراء

خيرى شلبى

حارت الأفهام والألباب فى تفسير شخصية أبى حيان التوحيدى على كثرة ماكتب عنه وعنها من دراسات وأبحاث ومقدمات لكتبه . فهو لم يكن شخصية سهلة أو بسيطة، ساهمت فى تعقيدها وتركيبها ظروف كثيرة متنوعة: اجتماعية واقتصادية وسياسية، بالإضافة الى وضعيته كمنتج للثقافة ، فهو فيلسوف ومتكلم وأديب وعالم وفقيه ومتصوف ونحوى ومنطقى وفنان ومفكر، كل جانب من هذه الجوانب، أو موهبة من هذه المواهب لها تأثيرها الخاص على شخصيته. فإذا علمنا أن الأديب والعالم والفقيه والمتصوف والنحوى والمنطقى والفنان والمفكر لكل منهم شخصيته المستقلة ولكل منهم عناء وجهد ومكابدة، أدركنا أن اجتماع كل هذه الشخصيات فى شخصية واحدة أمر يصعّب دراسة هذه الشخصية دراسة موضوعية دقيقة.

ربما لهذا السبب أحجم الكثيرون عن التعرض لدراسة شخصية التوحيدى، فى حين انصبت كل الاهتمامات على دراسة نتاجه من أدب وعلم وفقه وتصوف ونحو ومنطق وفن وفكر. بعضهم حاول استشفاف شخصيته من

خلال هذه الأنشطة الذهنية التى لابد أن تنعكس شخصيته عليها . إلا أن الدكتور «زكريا ابراهيم» أفرد فصلا ضافيا عن شخصية التوحيدى فى كتابه البديع: (ابو حيان التوحيدى- أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء). ولسوف يكون هذا الفصل هو العمود الفقرى الذى يقوم عليه هذا المقال المتواضع. فكاتب هذه السطور لايجرؤ على الزعم بأنه قد فهم شخصية أبى حيان، أو امتلك عنها تفاصيل جديدة أو تكونت لديه وجهة نظر جديدة أو حتى لديه مايمكن اعتباره إضافة الى ماسبق أن قيل فى هذه الشخصية الفذة . إنما أنا أديب مفتون بشخصية أبى حيان وأدبه، والمفتون بشخصية يحب دائما أن يتحدث عنها، فمجرد الحديث- حتى ولو كان معتمدا على ماقاله الآخرون- فيه لذة وفائدة، وفيه فرصة لإعادة النظر فى بعض ماقيل، ولنفى واستبعاد ما يظهر خطله، وتثبيت مايثبت أحقيته.

اهتمامى بشخصية أبى حيان ينبع من حقيقة ماثلة، تلك هى أن أبا حيان بما وصل إلينا من معلومات عن حياته ، يلخص مأساة كافة المثقفين العرب الشرفاء منذ الأزل وحتى اليوم: **المثقف الحر الشريف ذو الرأى النافذ والمنطق الحاد كيف تكون مواهبه وبالا عليه؟ كيف يدفع ثمن شرفه باهظا؟ كيف يجتمع عليه العدوان من كل حدب** وصوب ؟ **كيف ينفر منه الأمراء والوزراء والخلفاء ذورو السلطان؟ كيف يكون لقمة سائغة لكل متهور متطرف؟ كيف يعلو عليه ويسرق حياته كل دعى انتهازى مفرغ من المضمون؟**

تلك كانت محنة أبى حيان حتى بعد رحيله. أراد أن يعيش فى عزوة من ثقافته وعلمه ومواهبه باعتبارها الكنز الذى لايفنى، يحقق بها رغد العيش الكريم محتفظا بكبريائه وشموخه وحرية رأيه، ينادد الكبراء والأمراء بعظمته العلمية ومكانته الثقافية..فإذا هو يتلقى أعنف الصدمات، لأن المجتمع الطبقى السلطوى لم يسمح له بذلك بل يضربه بالحذاء، يحكم عليه بالتشريد والتجويع، وبأن يظل العمر كله يلعق تراب الأرض حتى تضطره إلى لحس عتب الأمراء والمانحين لقاء المدح والملق أو تخمد مواهبه وتنكسر نفسه ويخبو أوار فكره فتجف ينابيعه وتضمحل. لكن الرجل الذى احترف مهنة الوراقة فى صدر شبابه ينتسخ الكتب لمن يطلبها لقاء أجر زهيد، أصبح يألف الصبر فى شيخوخته، أكسبته ثقافته الموسوعية العميقة حكمة بالغة وقدرة خارقة على الاحتمال والزهد فى المباهج، أصبح يعيش تحت مستوى الفقر بأميال طويلة،لدرجة أنه كان يعيش بتكلفة زهيدة جدا لاتتجاوز دينارين اثنين فى العام. على أن ذلك لم

يكن ليفت في عضده، فالعلم كان زاده المشبع، وفي اكتشاف المعنى مباهجه، وفي ازدياد محصوله من العلم ورفاق الفكر رفاهيته.

كان بين مصيرين لاثالث لهما: إما أن يكون تابعا للأمير ذليلا ببابه يقدم له مايرضيه من ملق وزيف وكذب، وإما أن يطرد نهائيا من النعيم. ولكن التوحيدي لم يترخص في حياته الإمرة واجدة بالرسالة التي بعث بها- من فرط الضيق والفاقة والعوز والشعور بالغبن- إلى ابن العميد يستجديه العطف، ولعل من حسن حظه أنها لم تنجح، فلم يكررها طول عمره، فانطبق عليه القول المأثور: عز من قنع، كما أنه كان تجسيدا للمثل العربي الشهير : **«استغن عن الشئ تكن نده، واطلب الشئ تكن عبده»** لقد درب نفسه على الإستغناء ، وهو القائل في كتابه **(الهوامل والشوامل)** : الكلمة الحسناء أشرف عندي من الجارية العذراء.

مثل هذا الرجل الذي لم تهزمه الحاجة ولم يكسر الفقر كبرياءه فشذ عن جميع مثقفي عصره واستطاع الاستغناء عن منح الأمراء ورعاية الوزراء وحماية الخلفاء، كان لابد أن يثير عليه أحقاد الحاقدين، فرموه بكل نقيصة ، ألصقوا به معايبهم، وحينما أرخ له ياقوت الحموي قال عنه: إنه رجل خسيس يعتريه الضعف أكثر مما تعترية القوة ويقع في الخطأ اكثر مما يقع على الصواب كما قال: كان سخيف اللسان قليل الرضا عند الإساءة إليه، والإحسان، الذم شأنه، والثلب دكانه...»

حق لنا أن نضع الكثير من علامات التعجب من هذا التحامل الواضح على مثل هذا الرجل الفاضل. فمثل هذه الأوصاف الجائرة لاتنطبق على رجل زهد الحياة تماما ولم يعد له منها غرض يطلب من أجله مالا أو جاها. أبدا لم يكن التوحيدي خسيسا يعتريه الضعف أو قليل الرضا عند الإحسان، لسبب بسيط هو أنه لم يتلق إحسانا أصلا.

حكايته مع أبي الوفاء المهندس تنفي هذا الزعم . كان أبو الوفاء المهندس من وجوه عصره اللامعين، وكان صديقا لكل من التوحيدي والوزير أبي عبد الله العارض وزير صمصام الدولة البويهي. فقرب أبو الوفاء أبا حيان من الوزير- يقول الأستاذ **أحمد أمين**- ووصله به، ومدحه عنده، حتى جعل الوزير أبا حيان من سماره، فسامره سبعا وثلاثين ليلة كان يحادثه فيها، ويطرح الوزير عليه أسئلة في مسائل مختلفة فيجيب عنها أبو حيان . ثم طلب أبو الوفاء من أبي حيان أن يقص عليه مادار بينه وبين الوزير من حديث، وذكره بنعمته عليه في وصله بالوزير، فأجابه أبو حيان الى طلبه، وفضل أن يدون ذلك في كتاب يشتمل على كل مادار بينه وبين الوزير، فكان من ذلك كتابه الرائع **(الإمتاع والمؤانسة)**.

هذا في الحق سلوك رجل نبيل

لايمكن أن يوصم بالخسة، مع أن أبا الوفاء المهندس من قدمن عليه وأساء إليه وعيره بسوء مظهره وبفقره وبنفور الناس منه، فكان الأحرى به أن ينقم عليه ويقدح فيه، أو على الأقل لايلتفت الى طلبه، لكنه بكل أريحية وكرم أخلاق يجلس ليدون كل مادار بينه وبين الوزير على امتداد سبع وثلاثين ليلة، محتملا عناء التدوين ومشقة التذكر لكل صغيرة وكبيرة وردت فى حواره مع الوزير، لقد ارتفع به واجب رد الجميل على الإحساس بالإهانة ،فكان هو الأكرم من كليهما: المهندس والوزير. هاهو ذا يفتتح مقدمة كتابه بعبارة تكشف عن مضمونه النفسى، إذ يقول:«نجا من آفات الدنيا من كان من العارفين، ووصل إلى خيرات الأخرة من كان من الزاهدين، وظفر بالفوز والنعيم من قطع طمعه من الخلق أجمعين» ثم يسترسل فى كتابه ذاكرا كل صغيرة وكبيرة، ليلة بعد ليلة.

وقد استعلى أبو حيان التوحيدى على عصره الذميم المنحط ، بأن انسحب منه وانصرف إلى علمه ينميه ، والى تقواه فيعمقها، وإلى التصوف فيبحر فيه مع الإشارات الإلهية. فلما وجد أن هذا العلم يجر عليه بلاء معاصرية وأحفادهم ، وأن أراءه وصراحته توغر الصدور ضده، احتقر كل شئ ، وجمع ماكتبه كله فأشعل فيه النار بكل بساطة، قائلا قولته الشهيرة :«إنى جمعت أكثرها للناس ولطلب المثالة فيهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولمد الجاه عندهم، فحرمت ذلك كله.. ولقد اضطررت بينهم بعد العشرة والمعرفة فى أوقات كثيرة الى أكل الخضر فى الصحراء، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة الخ».

من حسن الحظ أن الكتب التى وصلتنا، والتى أفلتت من الحرق، كانت توجد منها مخطوطات عند بعض الأصدقاء.

أحرق التوحيدى كتبه احتجاجا على ضياع كرامه العلم والعلماء فى عصر سادته الجهالة والنفاق والرياء والملق.

فى كتابه (الإمتاع والمؤانسة) يسأله الوزير: «لم لاتداخل صاحب ديوان، ولم ترضى لنفسك بهذا اللبوس؟»

فقال : «أنا رجل حب السلامة غالب على، والقناعة بالطفيف محبوبة عندى».

فقال الوزير: «كنيت عن الكسل بحب السلامة، وعن الفسولة بالرضا باليسير».

فقال التوحيدى:«إذا كنت لا أصل إلى السلامة الا بالفسولة، ولا أتطعم الراحة إلا بالكسل ، فمرحبا بهما».

ما أبعد مثل هذا الرد الموجز عن الخسة والتدنى.

ويأخذ عليه خصومه أنه عنى بذكر المعايب والمثالب فى كتابه الشهير (مثالب الوزيرين)، وهما أبن



العميد والصاحب بن عباد. وقد نسى هؤلاء أن التوحيدى بطبيعة تكوينه الثقافى عقلية نقدية فذة، وأنه لايعرف المجاملة او النفاق أو الرياء.. وفى ظنى أن من عابوا عليه ذكر مثالب الوزيرين قدعابوا عليه فى حقيقة الأمر خروجه عن جوقة المادحين المأجورين، الذين هم بعض أصواتها. لقد خالف العقلية العربية التى درجت على المدح أو الذم فحسب، أما هو فكان تمثيلا للتطور، وبداية للعقلانية الصرفة، التى تقوم على التحليل الموضوعى فتذكر العيوب والمحاسن معا، وتبحث عن الحقيقة دون زيف أو تزويق.

وإذا كان الوزيران المذكوران قد عمدا الى الإساءة اليه والخشونة فى معاملته والسخط عليه لمجرد أنه أثناء مجالسته لهما كان يتعامل معهما كند يأنف من الملق والمجاملة، فإن ذلك لم يكن السبب الحقيقى وراء بحثه فى مثالب الوزيرين ،و إن كان بعض السبب، إنما الدافع الحقيقى هو ميل التوحيدى الى الفكر النقدى . وثورة الساخطين عليه بسبب هذا الميل ربما كانت هى أحد الأسباب المؤثرة فى موت الفكر النقدى فى العقلية العربية، مما أدى بنا الى التأخر حتى اليوم بسبب غياب الفكر النقدى الحق.

الثابت أن التوحيدى كان واعيا باحتياج العقلية العربية الى قيام الفكر النقدى. يقول ردا على خصومة الذين عابوا عليه هذه الخصيصة، الذين هم فى الواقع يدافعون على مصالحهم من خلل

الدفاع عن أولياء نعمتهم بمقاومة هذا الفكر النقدى الذى قد يفسد عليهم بلهنية العيش. يقول :«متى كان ذكر المهتوك حراما، والتشنيع على الفاسق منكرا، والدلالة على النفاق خطلا ، وتحذير الناس من الفاحش المتفحش جهلا؟ هذا مالايقوله من قد قام بالموازنة والمكايلة، وعرف الفرق بين المكاشفة والمجاملة. وإنما غزر الادب، وكثر العلم ، وجزلت العبارة.. واستفاضت التجارب، لما وقف عليه من أنباء الناس وقصصهم وأحاديثهم فى خيرهم وشرهم، وفى وفائهم وغدرهم، والحسن الذى شاع عنهم، والقبيح الذى لصق بهم، والمكارم التى بقيت لهم، والفضائح التى ركدت عليهم».

هو إذن، نمط مختلف بين مثقفى عصره، نموذج للمفكر الحر وسط عالم من الزيف والخداع، فشبهة التحامل منفية عنه، والقول بأنه كتب مثالب الوزيرين استجابة لأحقاد شخصية بسبب سوء معاملة الوزيرين له مردود عليه فى نفس الكتاب، وبشكل تلقائى غير مقصود، إذ يروى أن صديقه مسكويه قال له يوما :«أما ترى إلى خطأ صاحبنا– يقصد ابن العميد– فى إعطائه فلانا ألف دينار ضربة واحدة لقد أضاع المال الخطير فيمن لايستحق».

فقال له أبو حيان :«أيها الشيخ، أسألك عن شئ واحد، واصدق فإنه لامدب للكذب بينى وبينك ولاهبوب لريح التمويه علينا، لوغلط صاحبك فيك بهذا العطاء وأضعافه وأضعاف أضعافه، أكنت تتخليه فى نفسك مخطئا، ومبذرا، ومفسدا ، أو جاهلا بحق المال؟ أو كنت تقول: ماأحسن مافعل، وليته أربى عليه فإن كان ماتسمع على حقيقته، فاعلم أن الذى بدد مالك، وردد مقالك ، إنما هو الحسد وشئ أخر من جنسه ،فأنت تدعى الحكمة، وتتكلم فى الأخلاق، وتزيف منها الزائف، وتختار منها المختار، فافطن لأمرك، واطلع على سرك وشرك ».

هكذا كان التوحيدى حادا فى ردوده، بما يعكس كرهه الشديد للملق والنفاق باعتبارهما من أفتك أمراض الفكر الحر. وإذ تبدو القسوة فى أحكامه فإننا يجب أن نوليها انتباهنا بدلا من النفور منها واستنكارها، لأنها صادرة عن عقلية تعلم الكثير عن دخائل النفس البشرية، ونوازعها، ولها فى علم النفس اجتهادات عميقة سبقت مؤسسى هذا العلم المحدثين بأزمنة طويلة. وإلى جانب علمه بالنفس هو فيلسوف ذو بصيرة واعية. وصاحب مثل هذه العقلية يصعب علينا الاقتناع بأنه كان حسودا.

ثمة فرق بين الممرور والحسود. التوحيدى كان ممرورا ، ما فى ذلك شك. سبب المرارة شعوره الدائم بالغبن، والظلم الواصل أحيانا الى حد الإنكار، فى مقابل مايراه من صور الإغداق على

من هم دونه مرتبة فى العلم . يعلم علم اليقين أن هؤلاء الذين ينالون البر هم فى الأصل مؤهلون لذلك بحكم التربية والنشأة والاستعداد الفطرى، والذكاء الاجتماعى، لديهم دائما بضاعة تناسب المقام، كل ما يحتاجه المجتمع الحاكم من أشياء ترضيه، تقدم له التسيلة الرخيصة والممالأه تزيف الحقائق، يعملون على استتباب حكمه وظلمه وجوره، يعاونونه على تنفيذ مخططاته الاستبدادية أما هو، التوحيدى، فنمط مختلف تماما، عقلانى صرف، يؤمن بسفور الحقيقة إيمانه بالتجليات الإلهية، إيمانه بالعدل والمساواة . لم يكن يحسد الفائزين على فوزهم، فهو فى نظرة فوز رخيص فان، ولاينقم على المانحين تبذيرهم لأنهم أغدقوا على غيره دون أن يشملوه بعطفهم، إنما النقمة على سيادة هذا الوضع نفسه، ففوضى المنح والمنع تبعا لأهواء الأمير هى فى النهاية فساد فى ضمير السلطة مضاد لمصلحة الجميع، إذ الأمير هنا يبدد أموال بيت المال فى التكريس لحكمه الجائر على حساب العدل والمروءة والشرف، بشراء المادحين واكتساب الأنصار.

تركيز التوحيدى على مافى بعض الناس من مثالب ومعايب، نبع من شدة إحساسه بأنه يعيش فى مجتمع مسكون- كما هو مفترض- بالخير والكمال الإنسانى، مجتمع وليد أمة ذات تراث عريق فى السؤدد والشجاعة والكرم والكرامة والمروءة والتضحية والإيثار، ولكل هذه الأخلاق أدبيات شامخات ذات مستوى رفيع فى البيان المؤيد بالمواقف التاريخية والسلوكات المعاصرة والحوادث المعبرة والحكايات الدالة. فـفكره النقدى- إذن - **يعكس حرصه على نصاعة الثوب الإنسانى العربى، على سلامة مجتمعه وأمته، قسوته فى نقد المثالب تنبع من كون هذه المثالب ضارة بالأمة، هى قسوة تعكس حبا شديدا للأمة من ناحية ، وللمبادئ الإنسانية العظيمة التى رسخها الإسلام من ناحية أخرى. كان يمتلئ شعورا بأنه ينتمى لأمة يجب أن تكون بالفعل خير أمه أخرجت للناس كما أرادها الله سبحانه وتعالى.**

والمتأمل فى كتاب (الاشارات الإلهية) يرى إلى أى حد حمل التوحيدى هموم النفس الباحثة عن الكمال الإنسانى، المتطلعة للسمو الأخلاقى، والصفاء والطهر حتى تكون جديرة بالاقتراب من الله سبحانه الذى شرف هذه الأمة بالاقتراب منها بأن أرسل اليها قرآنه برسوله.

نلمح فى الإشارات الإلهية فكرة أن النفس الإنسانية تنقسم فى حقيقة أمرها إلى نفسين: النفس الخيرة القريبة من روح الله، والنفس الأمارة بالسوء الملتصقة بالعالم الأرضى، بالطين، والنفس الخيرة تخاطب هذه

النفس الأمارة بالسوء خطابا تتجلى فيه الإشارات الإلهية، تقول لصاحبها مثلا:«ياهذا: اذا زخربك وادى الدعاء ، فاعلم أنك مراد بالإجابة، وإذا تابع لك المزيد فى النعمة، فاعلم أنك معرض للتنكر، وإذا اكتنفك الكرب من كل ناحية، فاعلم أنك مطالب بالتصفية، وإذا توالى عليك هاتف العلم، فاعلم أنك محثوث على العمل، وإذا أشهدت غيب حالك ، فاعلم أنك مخصوص باليقظة، وإذا غيبت عن شاهد أمرك ، فاعلم أنك غير قابل واقع الموعظة، وأذا استوحشت من بقاع الذكر، فاعلم أنك معزول عن الولاية، وإذا عميت عن الاعتبار بآثار السلف ، فاعلم أنك مخلى من يمن الهداية، وإذا استحسنت القول واستثقلت العمل، فاعلم أنك بعيد من التوفيق والعناية..».

وفى الجزء الأول من كتاب **(الإمتاع والمؤانسة)** يقول :«أصبح الدين وقد أخلق لبوسه، وأوحش مأنوسه، واقتلع مغروسه، وصار المنكر معروفا، والمعروف منكرا، وعاد كل شئ الى كدره وخاثره، وفاسده وضائره، وحصل الأمر على أن يقال : فلان خفيف الروح، وفلان حسن الوجه، وفلان ظريف الجملة، حلو الشمائل، ظاهر الكيس، قوى الدست فى الشطرنج، حسن اللعب فى النرد، جيد فى الاستخراج، مدبر للأموال، بذول للجهد ، معروف بالاستقصاء، لايغضى عن دانق ، ولايتغافل عن قيراط، إلى غير ذلك مما يأنق العالم من تكثيره، والكاتب من تسطيره».

والمتامل فى هاتين الفقرتين يسهل عليه التأكد من مواجد هذا الرجل وكثرة همومه الروحية.فحامل هذه الهموم لابد أن يكون حاد اللسان فى نقده. كما أن حامل هذه الهموم لاينبغى أن يشك فى دينه كما أرجف المرجفون الذين زعموا بأنه زنديق.

فى الفقرة الثانية يذكرنا بشكاوى الفلاح الفصيح وثورته على اندحار القيم وضياع الأخلاق والتقاليد.

هو إذن ثائر فنان، يجب أن نفتش وراء حديثه الظاهرى عن المعنى الخفى الكامن بين السطور.

لوعدنا الى كتابه (الإمتاع والمؤانسة) وقرأنا المقدمة التى يرفع بها الكتاب الى صديقه أبى الوفاء المهندس نراه يفرط فى الثناء عليه بمبالغة شديدة، ويفرط فى التحقير من شان نفسه بمبالغة شديدة أيضا. وهذه المبالغة فى تقديرى هى بيت القصيد لأنها مقصودة عن عمد، ولهذا دلالته، وفى رأى الدكتور **زكريا ابراهيم** أن مايبدو فى هذه المقدمة من ذلة وخنوع لاينبغى أن تؤخذ على أبى حيان لأنه كان يخاطب صديقا لاوزيرا أو أميرا، هى رسالة من صديق لصديقة وليس بين الاصدقاء من تحفظات. ويقول الدكتور زكريا إن التوحيدى كان عنيفا فى ذمه وهجائه متطرفا فى مدحه وثنائه فليس بغريب أن نجده يفرط فى التعبير عن

شعوره نحو صديقه أبي الوفاء المهندس.

وقد قلنا أنفا إن أبا الوفاء المهندس حينما قدمه الى الوزير ابن سعدان عاد فطلب منه أن يحكى له مادار طوال الليالى،لكنه لم يطلب منه هذا الطلب بشكل كريم، بل قال له ما معناه لقد كنت فقيرا منفر الشكل لايحترمك أحد ولايأبه بك أحد وقد خدمتك بتقديمك للوزير فلا أقل من أن تروى لى ماحدث بينكما بالتفصيل كأننى كنت حاضرا معكما. والإهانة واضحة هنا، وكان من الصعب على أبى حيان ذى اللسان الحاد والعقلية النقدية المطبوعة أن يبتلع هذه الإهانة ، وأن يكتفى بتدوين مادار فى كتاب يرفعه إليه، وفوق ذلك يبالغ جدا فى تحقير نفسه وتفخيم صديقة.فما الأمر إذن؟

أقول إن السر كامن فى هذه المبالغة..

ففى ظنى أن التوحيدى لم يكن يعنى هذا الثناء وهذا الإفراط فى التحقير من شأنه، بل لعله كان يقصد العكس تماما.

ففيما بين التحقير من شأنه، والمبالغة فى الثناء على الآخر، يوجد أسلوب معروف فى البلاغة العربية بتأكيد الضد : فكأنه يقول لصديقة إن الزمن الأعمى الذى رفع من شأنك وخفض من شأنى قد عكس الآية لكنه أعطاك الجاه والمال وأعطانى مرتبة العلم فأنت تحتاج لعلمى وأنا لا أحتاج لمالك وجاهك فلتنعم بجاهك ومالك ولأقنع أنا بعلمى وفاقتى ومادمت أنت مفتونا بالجاه فإليك المزيد منه.

إن المبالغة فى تحقير شأنه في مقابل المبالغة فى رفع شأن الآخر هى مبالغة بنفس القدر فى إدانة الوضع كله. وهو أبلغ رد من رجل كريم النفس على إهانة وجهت إليه من صديق يعتز به.

فشبهة إظهار الذلة والخنوع لايجب أن تكون واردة عند التوحيدى بالذات لأنه رجل مستغن، قانع، غير ضائق بفقره إنما هو- فحسب- ضائق بالغبن الأدبى، بضياع حقوقه الأدبية. وشدة شعوره بهذا الغبن تقف وراء كبريائه الحاد ورغبته الدائمة فى منادئة الأمراء والوزراء والكبراء. ثم إن سوء مظهره الناتج عن سوء وضعه المادى كان يزيد من تضخم كبريائه، ويزيد من حساسيته تجاه أموال الآخرين، حتى ليكاد في كل لحظة يعلن أنه غير محتاج اليهم ، ولعلنا نتذكر محاورته مع الوزير ابن سعدان حول سوء المظهر وقعوده عن السعى الى ربط نفسه بالدواوين..يعنى مجالس الأمراء الوزراء - وكيف رد عليه التوحيدى ردا قاطعا حادا.

يقول فى ختام كتابه (مثالب الوزيرين):«اللهم صن وجوهنا باليسار ، ولاتتبذلها بالإقتار، فنسترزق أهل رزقك، ونسأل شرار خلقك ، فنبتلى بحمد من أعطى، وذم من منع، وأنت من دونهما ولى الإعطاء،» وبيدك خزائن الأرض والسماء ، ياذا الجلال والإكرام».

لكأنه يقول لكل الوزراء والأمراء والكبراء فى عصره: هذا أنا وهذا حالى مع أمثال هذين الوزيرين: النقد والكشف وفضح الزيف، ورزقى فى النهاية على الله، فمن شاء منكم قبولى على علاتى هذه فأهلابه ومن لم يشأ فليزور عنى.

فى تقديمه لكتاب (الهوامل والشوامل) يقول الاستاذ أحمد أمين :«إن أبا حيان كثير الشكوى من الزمان والسكان، والشكوى من المجتدين قد تثير فى النفس عاطفة الحنو والرحمة ، وقد تثير عاطفة الاشمئزاز والتقزز، وهى فى ذلك تختلف باختلاف الشكل وأساليب الاستجداء. فقد يكون الشكل باعثا على العطف والرحمة وقد يكون باعثا على النفور، وكذلك أسلوب الاستجداء، فقد يكون أسلوبا رقيقا يستخرج العطف، وقد يكون أسلوبا جافامشوبا بالإدلال والتعظيم فيثير السخط ويبعث على الحرمان. ويظهر أن أبا حيان التوحيدى كان من القبيل الثانى ، يريد أن يستعلى على المسئول وأن يفهمه أن هذا حقا لا إحسانا ، فنفر من استجدى منهم»..

المأساة كلها فى المجتمع الطبقى السلطوى وليست فى أبى حيان، مجتمع العين التى لاتعلو على الحاجب ، الذى لايطيق النقد ولايحتمل الفكر النقدى. أليس غريبا ودالا أننا فى نهاية القرن العشرين فى البلاد العربية لانزال نعتبر النقد هجوما، فنرد عليه بالهجوم. النقد عندنا لايزال فى نظر الكثيرين مجرد عدوان.

التوحيدى إذن هو مؤسس الفكر النقدى، ويجب أن ننتبه الى هذه الريادة ونقدرها حق قدرها.

بهذه الخصيصة كان شاهدا على عصره بمعنى الكلمة، يسجل كل صغيرة وكبيرة تدين السلوك البشرى، وهذا نابع فى الواقع من شدة إيمانه بالمجد الإنسانى المتمثل فى الدين الإسلامى، الساعي دوما الى هذا المجد.

ولاشك أن كتاب (الإشارات الإلهية) إن هو الا محاولة روحية للوصول الى هذا المجد الإنسانى. إنه تدريبات روحية وفكرية. وتأملية يصل من خلالها- كما سيصل القارئ المتمعن- إلى الآفاق البعيدة حيث يبدأ عندها الارتقاء ، ارتقاء الإنسان بنفسه الى المرتبة القريبة من الذات الإلهية.

لقد صدم التوحيدى فى الإنسانية قد رصدمته فى اكتشافه عدم جدوى العلم والفكر، فلم يبق أمامه غير التصوف، **إلا أن تصوفه يتميز عن غيره من الصوفية بأنه يعلى من شان** العقل والحدس معا. فعلى الرغم من السبحات الروحية الوجدانية فى بحار الحدس العميقة فإن تجليات العقل تصعد بوهجها الى افاق عالية،فإذا هو يتنقل بسلاسة ونعومة من هموم الوجد

إلى قضايا العلم والفكر الإنسانى، إذ انه يسعى إلى أن يصفى العلم من أغراضه الشريرة،فالعلم إن لم يكن من أجل الارتقاء الإنسانى يصبح وبالأعلى البشر.

يقول فى إحدى فقرات الإشارات الإلهية:«ليس إلى البغية سبيل، ولا على درك الرضا دليل. للعقل صلف شديد ، فإذا قدته الى التقليد جمح، وللحس برق ظاهر، إذا أشرت له الى التسمح ثاب وعاد، وثبت واعتاد، والإنسان بينهما أسير، إن أراد طاعتهما حاداه وشاقاه، وإن مال الى أحدهما اجتمعا عليه ودقاه. فيكف يطيب عيش من يفيض صدره بهذه الحفائظ ، ويغلى سره بهذه المغائظ مايطيب والله لحظة عين.

ويقول :«العلم بلاء والجهل عناء، والعمل رياء، والقول داء ، والسكوت هباء، والنظر عداء، وكل ذلك سواء. فأما بلاء العلم فلأنه يهوى بصاحبه الى لجج الفكر. وأما عناء الجهل، فلأنه يقحم صاحبه فى شعاب النكر. وأما رياء العمل، فلأنه يجلب على صاحبه جميع الكد. وأما داء القول فلأنه يصب العجب على أهله فى كل قبول ورد . وأما هباء السكوت فلأنه يعرى صاحبه من كل فائدة. وأما عداء النظر فلأنه يعود على صاحبة بكل آبدة. وأما سواء كله، فلأنه علم لذوى النهى باحتمال كله. فهات الآن حالا ليس للعلم فيها نسب، ولا للجهل فيها سبب، ولا للعمل فيها بقية، ولا للقول فيها خبية، ولا للسكوت معها علاوة، ولا للنظر عندها علاقة ، ولا لكله فيها استواء، ولا لبعضه منها التواء..»

هذا الكتاب رحلة فى نفس التوحيدى، لفرز كل مافيها من تناقضات. وهو لشدة افتقاده للتوازن النفسى، يرى أن فقدانه للتوازن النفسى إن هوإلا انعكاس لما فى الواقع الإنسانى العام من خلخلة هى مصدر الضلال والغى ، وهى أيضاالعائق للإنسان عن الوصول الى مرحلة التكامل. لقد حاول التوحيدى أن يعرف نفسه على حقيقتها، لعله إن عرفها جيدا يعرف سر النقص فى الإنسان بوجه عام.

يقول الدكتور زكريا ابراهيم: «والحق أن أهم القدرات التى تساعد على تحقيق التكامل النفسى إنما هى القدرة على التمييز أولا، والقدرة على الكف الإرادى وضبط النفس ثانيا. والظاهر أن حظ أبى حيان من هاتين القدرتين كان محدودا، بدليل أننا نجده دائما مندفعا متهورا، عاجزا عن التمييز بين ماينبغى أن يقال وما لاينبغى أن يقال. وربما كان السر فى سوء التفاهم الذى نشأ بينه وبين كل من ابن العميد وابن عباد هو أنه لم يكن يحسن التصرف فى حضرة الوزيرين، بل كان يسلك نحوهما كمالو كانا شخصين عاديين من سواد الناس،

والتـوحـيـدى نفـسـه يروى لنا أنه حضرمائدة الصاحب بن عباديوما، فقدمت مضيرة، فأمعن التوحيدى فيها، فقال له الصاحب :ياأبا حيان إنها تضر بالمشايخ فقال أبو حيان:«إن رأى الصاحب أن يدع التطبب على طعامه، فعل »ولاشك أن هذه الاجابة لم تكن تخلو من تهور وسوء تصرف ، ولكن التوحيدى نفسه يعلق عليها بقوله :فكأنى ألقمته حجرا، إذ خجل واستحيا ، ولم ينطق الى أن فرغنا.

«وليس فى وسعنا- بطبيعة الحال- أن نعلل عجز أبى حيان عن التمييز بين المواقف المختلفة، وعدم تمكنه من ضبط نفسه والتحكم فى إرادته ،فإن جهلنا بنوع التربية التى تلقاها فى صباه، وأسلوب الحياة الذى درج عليه فى طفولته، يحول بيننا وبين تفسير مثل هذا الانحراف. ولكننا نميل إلى الظن بأن هناك عاملين أساسيين عملا على اختلال تكامله النفسى، ألاوهما: فساد ترقيه الوجدانى ونقض نضجه الانفعالى من جهة، وعدم اكتسابه لعادة تنظيم شئون الحياة فى مختلف مظاهرها المادية والمعنوية من جهة أخرى..».

الاندفاع والتهور ومايسميه الدكتور زكريا بعدم النضج الإنفعالى هو نوع من جلافة الفنان الذى تعرضت حياته لتجربة اجتماعية قاسية . فهو ابن رجل يبيع التمر، فقير الحال، ولكن وضعه الطبقى- أقصد أباحيان- الصعب، لم يحل بينه وبين طلب العلم، فاجتهد فى طلبه معتمدا على قدراته الذاتية فحسب. وجاء اشتغاله وراقا بنسخ الكتب للناس بأجر زهيد، بمثابة المعلم الأكبر له، فكان وهو ينسخ الكتب يستوعبها جيدا، حتى تكون عقله ونمت حصيلته من العلم. الا أن روحه كانت روح فنان، فيها الكثير من البوهيمية والجلافة والخشونة، سيما وأنه لم يختلط فى صغره بالطبقات الراقية فلم يحط علما بقواعد البروتوكول وفن التعامل مع الشخصيات العامة الكبيرة.

فنان هو، أوتى عقلا كبيرا جادا، حال بينه وبين الانطلاق كفنان متحرر يعبر عن نفسه بأشكال فنية معينة، خاصة أن الدين الإسلامى يحرم الفنون تقريبا. فى نفس الوقت لم يخل نشاطه العقلانى الصرف من انفعالات الفنان التى قد تبدو هوجاء، إذ هو يتعامل مع الأشياء- كافة الأشياء- بقلبه، بوجدانه، حتى وهو يناقشها مناقشة عقلانية.

إن التناقض الحاد بين الفنان الموهوب، غير المطالب بالتبرير قدر ماهو مطالب بالتصوير والتعبير، وبين المفكر العقلانى الصارم، إضافة إلى حرمانه من موهبة الذكاء الاجتماعى، ذكاء التعايش فى مودة ومجاملة واكتساب للأنصار والمريدين- هو الذى أظهره فى هذه الصورة التى تقربه أحيانا من الحمق.

هذا النموذج الإنسانى- فى الواقع-

ليس جديدا ولاشاذا، بل هو متكرر فى الكثيرين من أصحاب المواهب الصادقة الواعية. وهم دائما فى حالة خصام مع المجتمع يحول بينهم وبين الإندماج التام فيه، ربما لشذوذهم، وربما لشعورهم بالتميز، ربما لاستغراق المجتمع فيما لايحبونه من مبادئ باطلة. وهذا الخصام القائم باستمرار هو النبع الفنى الذى يستقون منه أفكارهم ومادة فنهم، الأمر الذى لم يكن متاحا لأبى حيان الا فى نطاق النشاط العقلانى الصرف، المحفوف بالكثير من المشاكل والقيود والتحفظات.

عدم تواؤم التوحيدى مع مجتمعه، وضيقه الشديد والدائم بهذا المجتمع المنحرف عن جادة الصواب كما يرى، كل ذلك قد يكون دليلا على خلل مافى نفسية التوحيدى وشخصيته بوجه عام، ولكنه فى نفس الوقت دليل على خلل أكبر وعدم توازن فى ذلك المجتمع نفسه. فكل مايعانيه التوحيدى فى حياته من قلق وعناء وشظف وإنكار وجفاء، لم يكن هو المسئول الأوحد عنه، بل ربما كان سببه الأكبر سوء معاملة المجتمع له، سوء تركيبة المجتمع أيضا.

وصحيح أن التوحيدى مسئول عما يحدثه فى الناس حوله من نفور وازورار، إلا أن المجتمع بدوره كان يعانى من نفس الخلل فى النضج وعدم التوازن، الدليل على ذلك أنه لم يستوعب شخصية أبى حيان، فتاريخ الفكر البشرى يمتلئ بعباقرة كانوا فى منتهى السفالة والوضاعة كناس عاديين بمعزل عن عبقرياتهم ولكن لأن مجتمعاتهم كانت ناضجة ومتقدمه فقد استوعبتهم وحنت عليهم وأولتهم الكثير من الرعاية والعناية.

يطبق الدكتور زكريا ابراهيم على شخصية التوحيدى نظرية العالم السويسرى «كارل يونج» عن الشخصية المنطوية والشخصية المنبسطة كنموذجين ينقسم اليهما بنو البشر. ويؤكد بادئ ذى بدء أن التوحيدى ينتمى إلى نموذج الشخصية المنطوية. وبالطبع يجد فى تفاصيل شخصيته الكثير مما يندرج تحت هذا النموذج.

إلا أننى أرى أن التوحيدى عصى على الانضواء تحت مثل هذه التعريفات والنظريات التى ثبتت سذاجتها كما ثبت أن الإنسان أضخم وأغنى من أن نحشره قسرا فى تعريفات محددة ونظريات قاصرة. شخصية التوحيدى أعقد وأعمق من هذه النظرية التى نرى فى فكر التوحيدى نفسه وعلمه عن النفس الإنسانية- خاصة فى كتاب- المقابسات ماهو أعمق وأشمل من هذه النظرية وأكثر بيانا.

الرأى عندى ن التوحيدى إذا كان فى شخصيته مايتوافق مع نموذج الشخصية المنطوية ففيها الكثير مما يتوافق مع نموذج الشخصية المنبسطة.

انطواء التوحيدى كان إراديا، يحمل معنى الرفض المبرر. وبعبنا لانشتط إذا اعتبرنا أن سلوكه وأفكاره وما يبدو أنه حماقة وتهور، وعدم نضج انفعالى، وعدم تكامل نفسى كل ذلك يؤكد أنه «موقف»، إذ من الواضح أنه يمارس كل هذا بوعى كامل، ويسجله على نفسه فى كتاباته.

التوحيدى عبارة عن موقف متشدد من كل مايدينه بما فى ذلك معايبه هو نفسه، تلك التى يتكشفها فى الإشارات الإلهية.

وأبدا لانستطيع الإقتناع بأنه كان يلجأ الى عالم الخيال والوهم ليستغرق فيه مرتدا عن الواقع . هذا قد ينطبق على شخصية رومانسية حالمة، أما هو فشخصية غارقة حتى أذنيها فى الواقع.

أما الفقرة التى يقدمها الدكتور زكريا من كتاب مثالب الوزيزين ليدلل بها على انطوائية التوحيدى وأوهامه، وهى فقرة أثبتها التوحيدى فى كتابه المذكور يصف بها ما دار على مائدة الصاحب ابن عباد، وفقرة أخرى يصف فيها معامله الصاحب له، فإنهما دليل على أن التوحيدى يترك نفسه للتلقائية المعبرة عن موقفه المباشر بالانفعال المباشر.

ما بين موهبة الفنان وموهبة المفكر فى شخصية واحدة يوجد هذا الإنسان العاجز أحيانا عن تفسير بعض البديهيات.

والتوحيدى الذى تحدث كثيرا عن النفس البشرية حتى اعتبره الكثيرون أحد مؤسسى علم النفس قبل ظهوره مبلورا فى الثقافة الأوروبية الحديثة، والذى من الواضح أنه عرف الكثير عن حقائق النفس البشرية وماتبطنه من غوامض وأسرار ما كان ليهرب إلى عالم الأوهام كما يصفه الدكتور زكريا ابراهيم . ورغم مافى شخصيته من انبساطية فإنه ضد هذه "الشخصية" التى يرسمها الدكتور زكريا للانبساطى، ولم يكن ليقبلها من أجل أن يتناغم مع البيئة الخارجية ويشارك الآخرين من الناحية الوجدانية مشاركة عاطفية متزنة، أو من أجل أن يتكيف وجدانيا مع الأشخاص الذين كان عليه أن يطلب ودهم. فهذه الصورة" التى يرسمها الدكتور للشخصية المنبسطة هى صورة طبق الأصل من الشخصية الانتهازية صاحبة الذكاء الاجتماعى التى تمتلئ بما اليوم حياتنا العامة وحياتنا الثقافية بوجه خاص.

- يقول الدكتور زكريا ابراهيم «وحينما كانت المواقف الجديدة تضطره الى تغيير بعض تلك المبادئ أو تحوير بعض تلك القوانين فإنه لم يكن يجد فى نفسه من المرونة مايستطيع معه القيام بمثل هذا التعديل».

حسن ، تلك هى شخصية التوحيدى وتلك هى ميزته. فبهذه الخصيصة خسر الدنيا كلها وكسب نفسه.

نص

كدتُ أحترق بك

رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد
فى شأن حرق كتبه

أبو حيان التوحيدى

كان أبو حيان قد أحرق كتبه فى آخر عمره لقلة جدواها- فى رأيه- وضنابها على من لايعرف قدرها بعد موته، فكتب إليه القاضى أبو سهل على بن محمد يعذله على سوء هذا الصنيع، ويعرفه قبح ما اعتمد من هذا الفعل الشنيع، فكتب أبو حيان يعتذر من ذلك إليه:

حرسك الله أيها الشيخ من سوء ظنى بمودتك وطول جفائك، وأعاذنى من مكافأتك على ذلك، وأجارنا جميعا مما يسود وجه عهد إن رعيناه كنا مستأنسين به، وإن أهملناه كنا مستوحشين من أجله، وأدام الله نعمته عندك، وجعلنى فى الحالات كلها فداك.

وافانى كتابك غير محتسب ولا متوقع على ظمأ برح منى إليه، وشكرت الله تعالى على النعمة به علي، وسألته المزيد من أمثاله- الذى وصفت فيه- بعد ذكر الشوق الى والصبابة نحوى- ما نال قلبك، والتهب فى صدرك من الخبر الذى نمى اليك فيما كان منى من إحراق كتبى النفيسة بالنار، وغسلها بالماء، فعجبت من انزواء وجه العذر عنك فى ذلك كأنك لم تقرأ قوله تعالى عز وجل «كل شئ هالك إلا وجهه ، له الحكم وإليه ترجعون» وكأنك لم تأبه لقوله تعالى «كل من عليها فان» وكأنك لم تعلم أنه لاثبات لشئ من الدنيا وإن كان شريف الجوهر، كريم العنصر مادام مقلبا بين الليل والنهار، معروضا على أحداث الدهر وتعاور الأيام، ثم إنى أقول:

إن كان أيدك الله قد نقب خفك ماسمعت ، فقد أدمى ظهرى مافعلت، فليهن عليك ذلك، فما انبريت له، ولا اجترأت عليه، حتى استخرت الله عز وجل فيه أياما وليالى، وحتى اوحى إلى فى المنام بما بعث راقد العزم ، وأجد فاتر النية، وأحيا ميت الرأى، وحث على تنفيذ ماوقع فى الروع، وتربع فى

الخاطر ، وأنا أجود عليك الآن بالحجة فى ذلك إن طالبت ،أو بالعـــــذر إن استوضحت، لتثق بى فيما كان منى، وتعرف صنع الله تعالى فى ثنيه لى.

إن العلم، حاطك الله، يراد للعمل، كما أن العمل يراد للنجاة. فاذا كان العمل قاصرا عن العلم كان العلم كلا على العالم. وأناأعوذ بالله من علم عاد كلا، وأورث ذلا، وصار فى رقبة صاحبه غلا، وهذا ضرب من الاحتجاج المخلوط بالاعتذار. ثم اعلم ، علمك الله الخير،أن هذه الكتب حوت من أصناف العلم سره وعلانيته: فأما ماكان سرافلم أجد له من يتحلى بحقيقته راغبا، وأما ماكان علانية فلم أصب من يحرص عليه طالبا. على أنى جمعت أكثرها للناس، ولطلب المثالة منهم، ولعقد الرياسة بينهم، ولمد الجاه عندهم،فحرمت ذلك كله، ولاشك فى حسن مااختاره الله لى، وناطه بناصيتى، وربطه بأمرى. وكرهت مع هذا وغيره أن تكون حجة على لالى. ومماشحذ العزم على ذلك ورفع الحجاب عنه أنى فقدت ولدا نجيبا، وصديقا حبيبا، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا، ورئيسا منيبا، فشق على أن أدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضى اذا نظروا فيها، ويشمتون بسهوى وغلطى إذا تصفحوها، ويتراؤون نقصى وعيبى من أجلها.

فان قلت: ولم تسمهم بسوء الظن، وتقرع جماعتهم بهذا العيب؟

فجوابى لك: إن عيانى منهم فى الحياة هو الذى حقق ظنى بهم بعد الممات. وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صح لى من أحدهم وداد، ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ . ولقد اضطررت بينهم بعد العشرة والمعرفة فى أوقات كثيرة إلى أكل الخضر فى الصحراء ، وإلى التكفف الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطى الرياء بالسمعة والنفاق، وإلى مالا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، ويطرح فى قلب صاحبه الألم. وأحوال الزمان بادية لعينك، بارزة بين مسائك وصباحك وليس ماقلته بخاف عليك مع معرفتك وفطنتك، وشدة تتبعك وتفرغك. وما كان يجب أن ترتاب فى صواب مافعلته وأتيته، بما قدمته ووصفته، وبما أمسكت عنه وطويته، إما هربا من التطويل ، وإما خوفا من القال والقيل .

وبعد ، فقد أصبحت هامة اليوم أوغد، فإنى فى عشر التسعين، وهل لى بعد الكبرة ،والعجز أمل فى حياة لذيذة، أو رجاء لحال جديدة! ألست من زمرة من قال القائل فيهم:

نروح ونغدو كل يوم وليلة
وعما قليل لانروح ولانغدو

وكما قال الآخر:

تقوفت درات الصبى فى ظلاله
الى أن أتانى بالفطام مشيب

وهذا البيت للورد الجعدى وتمامه يضيق عنه هذا المكان

والله ياسيدى لو لم أتعظ إلا بمن

فقدته من الاخوان أو الأخدان فى هذا الصقع من الغرباء والأدباء والأحباء لكفى .فكيف بمن كانت العين تقربهم، والنفس تستنير بقربهم،فقدتهم بالعراق والحجاز والجبل والرى، وما والى هذه المواضع، وتواتر الى نعيهم، واشتدت الواعية بهم فهل أنا إلا من عنصرهم؟ وهل لى محيد عن مصيرهم!؟ أسأل الله تعالى رب الأولين أن يجعل اعترافى بما أعرف، موصولا بنزوعى عما أقترف، أنه قريب مجيب

وبعد ،فلى فى إحراق هذه الكتب أسوة بأئمة يقتدى بهم، ويؤخذ بهديهم ، ويعشى إلى نارهم، منهم: أبو عمرو بن العلاء، وكان من كبار العلماء، مع زهد ظاهر، وورع معروف، دفن كتبه فى باطن الأرض فلم يوجد لها أثر

وهذا داود الطائى ، وكان من خيار عباد الله زهدا وفقها وعبادة، ويقال له تاج الأمة- طرح كتبه فى البحر وقال يناجيها: نعم الدليل كنت، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول، وبلاء وخمول

وهذا يوسف بن أسباط، حمل كتبه الى غار فى جبل وطرحها فيه وسد بابه. فلما عوتب على ذلك قال: دلنا العلم فى الأول، ثم كاد يضلنا فى الثانى، فهجرناه لوجه من وصلناه، وكرهناه من أجل من أردناه

وهذا أبو سليمان الدارانى ، جمع كتبه فى تنور وسجرها بالنار ثم قال: والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك.

وهذا سفيان الثورى، مزق ألف جزء وطيرها فى الريح وقال ليت يدى قطعت من هاهنا، بل من هاهنا، ولم أكتب حرفا.

وهذا شيخناأبو سعيد السيرافى سيد العلماء ، قال لولده محمد: تركت لك هذه الكتب تكتسب بها خير الأجل، فاذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار.

وماذا أقول وسامعى يصدق: إن زمانا أحوج مثلى إلى مابلغك لزمان تدمع له العين حزنا وأسى، ويتقطع عليه القلب غيظا وجوى، وضنى وشجى، وما يصنع بما كان وحدث وبان، إن احتجت الى العلم فى خاصة نفسى، فقليل والله تعالى، شاف كاف، وإن احتجت اليه للناس، ففى الصدر منه مايملأ القرطاس بعد القرطاس ، الى أن تفنى الأنفاس بعد الأنفاس، وذلك من فضل الله تعالى علينا ولكن أكثر الناس لايعلمون

فلم تعنى عينى،أيدك الله، بعد هذا بالحبر والورق، والجلد والقراءة، والمقابلة والتصحيح ، وبالسواد والبياض؟ وهل أدرك السلف الصالح فى الدين الدرجات العلى الا بالعمل الصالح، وإخلاص المعتقد والزهد الغالب فى كل ماراق من الدنيا وخدع بالزبرج وهوى بصاحبه الى الهبوط؟ وهل وصل الحكماء القدماء إلى السعادة العظمى الا بالاقتصاد فى السعى، وإلا بالرضى بالميسور، والا ببذل مافضل عن الحاجة للسائل

والمحروم، فأين يذهب بنا، وعلى أي باب نحط رحالنا؟ وهل جامع الكتب إلا كجامع الفضة والذهب؟ وهل المنهوم بها إلا كالحريص الجشع عليهما؟ وهل المغرم بحبها إلا كالمكاثر بهما؟ هيهات الرحيل والله قريب، والثواء قليل، والمضجع مقض، والمقام ممض، والطريق مخوف، والمعين ضعيف، والاغترار غالب، والله من وراء هذا كله طالب: نسأل الله تعالى رحمة يظلنا جناحها، ويسهل علينا في هذه الفاجعة غدوها ورواحها. فالويل كل الويل لمن بعد عن رحمته، بعد ان حصل تحت قدرته. فهذا هذا.

ثم أني، أيدك الله، ما أردت أن أجيبك عن كتابك لطول جفائك، وشدة التوائك، عمن لم يزل على رأيك مجتهدا، وفي محبتك على قربك ونأيك ممأجده من انكسار النشاط، وانطواء الانبساط، لتعاود العلل عليّ، وتخاذل الاعضاء مني. فقد كل البصر، وانعقد اللسان، وجمدالخاطر، وذهب البيان، وملك الوسواس، وغلب اليأس، من جميع الناس. ولكني حرست منك ما أضعته مني، ووفيت لك بما لم تف به لي. ويعز على أن يكون لي الفضل عليك، أوأحرز المزية دونك، وما جداني على مكاتبتك إلا ما أتمثله من تشوقك إلي. وتحرقك علي، وإن الحديث الذي بلغك قد بدد فكرك، وأعظم تعجبك، وحشى عليك جزعك. والأول يقول:

وقد يجزع المرء الجليد ويبتلى عزيمة رأى المرء نائبة الدهر
تعاوده الأيام فيما ينوبه فيقوى على أمر ويضعف عن أمر

على أنك لو علمت في أي حال غلب على مافعلته، وعند أي مرض، وعلى أية عسرة وفاقة، لعرفت من عذري أضعاف ماأبديته، واحتججت لي بأكثر مما نشرته وطويته. واذا أنعمت النظر تيقنت أن لله جل وعز في خلقة أحكاما لا يعاذ عليها، ولايغالب فيها. لأنه لايبلغ كنهها، ولاينال غيبها، ولايعرف قلبها، ولايقرع بابها. وهو تعالى أملك لنواصينا، وأطلع على أدانينا وأقاصينا، له الخلق والامر، وبيده الكسر والجبر، وعلينا الصمت والصبر، إلى أن يوارينا اللحد والقبر، والسلام.

إن سرك، جعلني الله فداك، أن تواصلني بخبرك، وتعرفني مقر خطابي هذا من نفسك، فافعل؟ لاني لاأدع جوابك إلى أن يقضي الله تعالى تلاقيا يسر النفس، ويذكر حديثا بالأمس، أو بفراق نصيربه إلى الرمس، ونفقد معه رؤية الشمس. والسلام عليك خاصا، بحق الصفاء الذي بيني وبينك، على جميع إخوانك عاما، بحق الوفاء الذي يجب علي وعليك والسلام،

وكتب هذا الكتاب في شهر رمضان سنة ٤٠٠ هـ

نصوص

قصص:

زكرياً عبد الغنى/ عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل/ طارق السيد إمام

شعر:

مسعود شومان/ مصطفى عبادة/ خالد حريب

قصة

عبــور *

زكريا عبد الغنى

نافذتها فى الطابق الأرضى .. يبين وجهها خلف حديدها المتفرّج المتشابك لافت ملون بلا وهج ، يتصاعد الدخان من سيجارتها المخبأة ، يتخلل القضبان يعلو.. يتبدد .. تجاعي وجهها خيوط عنكبوت ، تتلاقى عند فجوة خاوية. فى الزمن الغابر كانت الأسنان لؤلؤاً يحوطه المرجان.. الآن تأخذ من قلم الشفاه لونه ولا تأخذ روحه .. فاقة شفاهها اليابسة ، اكتحلت ولطخّت جفنيها بالسواد فقامت العينان خلف سحابة بيضاء ، جمرانان قديمان أغبران فى علبتين صدئتين..

صبغت بالأحمر وجنتين، هما جلدتان جافتان فوق عظمتين نائتين.

فى بواكير الصباح تقف فى النافذة ، تحدق فى الرائحات والغاديات، تشرب دخان سيجارتها،وتقبض على حديد نافذتها بيد عجفاء .. حتى يقبلا .. فى باكورة العمر الجميل .. يقف عند رأس الشارع ينتظرها، يتململ قلقا، ينظر الى ساعته وكتبه فى يده ، يتلفت



كالعصفور، وعندما تقبل يهم بالمسير، وما أن يخطو خطوات قليلة حتى تخاديه، حقيبة كتبها مفتوحة، تضمها الى صدرها فى حنان، تمشى مطرقة أهدابها مسبلة، ووجنتاها حمروان من برد الصباح اللذيذ ومن خجل الحب الجميل، يحادثها خافت الصوت فتهمس أحيانا وتسكت حينا، ويرفرف فى صدرها عصفور صغير ينقر شفاف القلب ويطير، يقف فوق غصن يغنى فتخفق أجفانها، وعندما يحاذيان النافذة ترمق العجوز بنظرة جانبية فتجاوبها بغمزة من عينها، مهرجان الألوان فى وجهها الندىّ .. وردى .. أحمر .. وردى .. تجاوز النافذة فتتعقب عيون العجوز قداً يتراقص، تهتز الجونلة، ويدق الخصر، وينبسط فوق الظهر شعر كالحرير.. يبدو الشارع أمامها طويلا، عندما تمتص العجوز سيجارتها يختفيان عند المنحنى.. انتهت السيجارة .. تلقى بها من النافذة.. تستلقى على ظهرها وتغمض عينيها.

قصة

عصفور شجرة الصبار

عبدالفتاح عبد الرحمن الجمل

الميدان يعج بالخلق.. دوامة ساطعة من الأجنحة أقدام حفاة بدون أجنحة.. أشرعة بيضاء.. مآذن.. قباب.. هذا المقام ولى الله الصالح... الفاتحة ... آمين.

فوجئت بشخص يسألنى عن اقرب نادِ ليلى ... بيد انى كنت قد مضيت بصلاتى حتى إستغرقنى النظر الى رمسيس الواقف بجلال وهيبة وعلى شفتيه أيتين للعذوبة والوقار ،ثم داهمنى الليل حتى خلته يضغط بقدميه على قاعدته الجرانيتية، فيضخ- خلال مسارب من تحته- ألوان الرغبات المدفونة فى أعماق الانسان.

عاد رذاذ الماء يصبغ وجنتى بالقلق.. الا ان احاسيسى المطمئنة ما فتئت توحى الى بالثقة وعدم الخوف من المستقبل.

أوحت الى أحاسيسى بأن عصفورى سوف يأتى ورائى فاراً من قفصه بعد أن صوحت كلماته بأغنيات الحب القديمة.

عصفورى .. طار يا أمى صادحا منذ زمن أمام البيوت التي تغضنت واجهاتها من فرط القدم.. أنا أحب.. هو يحب.. انا لست خائفاً .. أنا قوى... أنا الذى هو..هو الذى أنا.. أجذب خيوط الشمس من عيونها.. أصعد إليها..

أوقظها، استيقظى يا شمس .. حدقى فى عقول ديدان الذكريات المستقبلية ارخ خيوطك على القادم من دسكرة ذات هوامش وحاشية تنشب فى جسده ألسنة من اللهب، وألسنة من الثلج.

السنة لا يشفيه منها سوى الغناء فى بيت من الحديد.. جدرانه قطعة من ليل وحديد .. أنا أحب .. هو يحب.. أنا- من وجهة نظر الآخرين- سوداوى .. نعم .. يعيش على ضفاف النيل ولا يتدفق على شفتيه سوى العطش، وفى عزلته التى فرضها على نفسه، يظل يعانى الشعور بالاضطهاد.

انه انا- من وجهة نظره هو- منحط-..نعم..سادى يعذب نفسه بالاستحمام ثلاث مرات كل يوم .. ذلكم الذى رحل فى قطار الفجر.. حين كانت أذيال الشهب تسقط تحت قدميه، وثمة امرأة لها ملامح وجه أمه- كانت تلوح له بمنديلها، مؤكدة، أنها ستظل تنتظر اوبته.

فى ذات اللحظة ، وقف اترابه على الضفة الاخرى، يترقبون خروجه من الماء.. على رفيف الأمانى المجنحة، وعلى صدره باقة من حكايات عن المدن البعيدة، وفى المرات التى كانوا لا يصدقونه، يبدو مكتهلا فى جهامة:

الا تصدقوننى؟

أشاعوا بانه ليس مثلهم فى شئ، وأنه لايعرف شيئا من تفاعل الذرات وانشطارها، كما تأكد لديهم عجزه حينما لم يستطع استقطاب نواة واحدة لها طبيعة الوحدات اللازمة للنمو والارتقاء.

أنت لم تقرأ داروين

اذن فانت جاهل.

ظل- لفرط ضعفه وجهله- يدعى أن طاقة حبة لم تنفذ بعد، وانه لا يزال قادرا على معانقة الحياة وهو يفكر فى المتع التى وراء ظواهر المتع، وأن شبقه بالحياة لاينسيه ألبته إدمان قراءة صحف البلدة الثلاث، فى دورات المياة الحكومية ، حيث تنعقد فوق رأسه سحابات من دخان سيجارته، ويده تخدش حياء جدران المرحاض بعبارات عدها جميع من قرأوها- بعده- عارية:

هذا أنت

كنت راقداً فى سريرى.. قلت:

أجل...

لم أع الا على صوت عصفورى ينقر اشواك زهرة الصبار. على التو ، تذكرت انه هو الذى ايقظنى من سباتى وليس الآخر ، بعدما ظننت اننى مقضى على لا محالة فى بيت من حديد، ولعله جاء يوقظنى كى أتذكر اليوم الذى زرعت فيه الحب حتى نما والتفت اغصانه حول



شباكي:

قال هو .. أجبت أنا:

والى اين انت ذاهب؟

الى بيت عائلة « لا »

لماذا ؟

لأن بيت عائلة « نعم » تموت

الآن على وقع تصفيق التدليس

وحين أفاض لي عن مآثره التي تنحصر في عدم قبوله لوقائع الأمور أفحمته ، حتى عرف انه سار في مسافة بلا مساحة ، فطأطأ رأسه وراح ينظر الى بضجر وضيق.

قصة

السرطانات وسيدة الفلك

طارق السيد إمام

(١)حكاية الساحر والعفريت

كان على الشاطئ أن يطغى.. كى يتعالى المد.. فتتقافز السرطانات وتتبادل الأمكنة .. ولكنه لم يفعل.. فأخذت ترتعش وحيدة حتى وجدت القمقم القديم.. وكانت قد قرأت قصة «الساحر والعفريت» وربما شاهدت(لص بغداد).. فخافت ان تفتحته.. ولكن البرد كان شديداً .. والماء انحسر فصارت السرطانات عارية .. فقررت فتحه ربما يعيدها المارد.. ولكن الذى خرج كان سيدة ، حملتهم فى واحدة.. وبدأت فى العبور .. وغير بعيد.. كانت الابراج تنتصب وتومض فراحت تدنو..

(٢) حكاية أولى عن الانتظار

حين فردت ذراعيها .. ارتج برج السرطان . وحين جعلت منهما أجنحة.. احتوت باقى الابراج، كانت تجلس على محيط الدائرة ثم تدورها .. فتقوم

السرطانات وتبث في الآخرين عبقها.. فيتساقطون ، وكان برج العذراء يتم دورته . فانتصب بعيداً ولما انتهى.. احتلت قوسه الأكبر .. وطردت التى تمشط شعرها.. وراحت تغتسل.. ثم استكانت فيه .. تنتظر الأسد..

(٣) حكاية ثانية عن الانتظار

احتلت برج السرطان .. ولما كانت السرطانات قد رأت ما حدث للعذراء .. فقد خرجت وأخذت تصلى.. ثم أفسحت لهن مكاناً.. فدخلت السرطانات وعاودت الصلاة. وهى أحست بالجوع وكان فلكها يتدّور فخافت ان يأكل الترس يدها ، وكانت السرطانات تنحنى لتركع .وكان انحناؤها الطرى يغريها .فأكلتها وصار البرج خالياً .. فتهيأت بهياة لبوة.. وعادت تنتظر الاسد.

(٤) الدخول فى حكاية التجربة، وما حدث من ملك الغابة

كانت اللبؤة تتمرمغ مع الاسد فى فناء الفلك ، وكانت هى عارية ، فأشارت للأسد.. ولما رأته يقترب.. ولما كانت خائفة من فحولته .. فقد أغمضت عينيها.. وأطبقت جفنيها على حارسيهما حتى أحست بمن يطبق عليها ويحتوى جسدها بأكمله فخفق قلبها.. وأسلمت جسدها تماما وانخرطت فى التمرمغ لاحظت ان الذى كان يحتويها بدأ ينحسر حتى هبط عند قدميها.. ففتحت عينيها .. وأيقظت الحارسين فاستيقظت جفونها.. ورأت السرطانات تهبط فى سرب طويل .. ثم أنها واصلت الهبوط حتى حوطت قدميها.. فصنعت من حولها دائرة ومن خلف ظهرها.. كان الاسد يقوم منتشياً من على إحدى اللبؤات.. مطلقاً..زئيره الوحشى المتصل.

(٥)حكاية أولى عن الاشياء الصغيرة المحرمة

كان سرب السرطانات يعدو .. وكانت تحاول اللحاق به .. فلا تستطيع .. ثم انه تفرق كل اثنين فى اتجاه .. وهى انتصبت فصارت مركزا للدائرة الآخذة فى الاتساع .. بدأت الدائرة تتخفى شيئا فشيئا وراء التلال الصغيرة .. وهى صارت وحيدة فتسلقت أعلى ربوة ... ورأت..

كان كل سرطان مع سرطانة قد صارا جسداً واحداً.. ثم أن السرطانات افترقت كاشفة عن سرب صغير من السرطانات يهبط من البطون الصغيرة المنتفخة .. مكوناً أزواجاً صغيرة ما لبثت ان بدأت فى التخفى.. آخذه فى الالتحام من جديد..

(٦) حكاية ثانية عن الاشياء الصغيرة المحرمة

كانت الشاشة التليفزيونية تضئ بلون فسفورى وكانت السرطانات تتصاخب علىٰ(الريموت كنترول) وهى

شاهدت اللقطة المغرية . فأخرجتهم إلى الطعام.. وكان عقب الباب يسمح بتسرب السرطانات.. فالتصقت به ثم بدأت فى المرور.. كانت الشاشة مركزة على اسد ضخم من الكرتون . . وهى كانت تلتصق بالشاشة وتحوطها مطلقة أهه ألم كبيرة .. وكان جوف السرطانات صغيرا بحيث لا يتسع للضحك والطعام فى وقت واحد .. فابتلعت آخر اللقيمات .. ثم انفجرت فى الضحك..

(٧) حكاية صغيرة عن السرطانة والشبل

لم تكن السرطانة تدرى بما يحدث .. فقط كانت تنظر للعدسة .. فتجد البطن منتفخة. والسرطانة لديها من الشهور اربعة ومن السرطانات تسعة.. ولكن هذه المرة تختلف .. فقد قيل ان السيدة قد مسها مس من الجنون فى واحدة من لحظات السخونة .. ففعلت ما فعلت . لذا فقد كان من الغريب حقا ان تخرج من البطن سرطانة بكل صفات السرطانات.. البطن الصغير المنتفخ.. والجسد الطرى اللين .. والعيون الصغيرة المزججة...ولكن الاغرب حقاً .. ان الشبل كان يقوم باللعب في الفناء المجاور .. فباغتته بالالتحام وهى تحبو.

(٨)حكاية صغيرة عن البطون الخاوية

كان الانشاد قد طال كى يطغى على صوت الصراخ.. ولم تكن الايادى الحديدية الملتهبة لتكف عن الدوران .. والسرطان الدسم المشوى كان يتحرك مع الايادى فيشتد صراخه .. وباقي السرطانات انكمشت .. وانخرطت فى البكاء . ثم إن الرائحة فاحت حتى ملأت المكان .. والهواء تشبع بالعبق فتسلل. إلى الأنوف الصغيرة .. والبطون الصغيرة كانت خاوية.. فتبادلت السرطانات المشورة .. وأفتى كبيرهم بأن التضحية بفرد خير من إبادة جماعة .. فقررت ان تتناسى الأمر ولو مؤقتا .. وانخرطت فى الطعام..

(٩) حكاية ما حدث من فلك الفلك

استكانت بجانب خانق كلبشة وبدأت تغنى أغنية نوبية .. فتلبسها الطمى وأسكنها تمثالا فخارياً ..وكان سرطان يعبث مع سرطانة فانتبها لغيابها وناديا باقى السرطانات حين لمحتها السرطانات تنتصب .. أخذت فى الضحك حتى استلقت على بطونها ... ثم ،حين لامستها .. تلبسها الطمى هى الأخرى وأسكنها بجوارها..

وكان الفلك يدور .. وكان الفخ الأرضى محكما .. فحافظ على موقعه فى الهواء .. وانتشلهم من أعلى... ثم طار بهم نحو الابراج..

(١٠) حكاية الرحيل

كان على الافلاك ان تدور دورتها حول الارض .. وكانت هى قد يئست من مغازلة ملك الغابة .. فحملت السرطانات فى الكيس.. ودخلت المركبة .. وانخرطت فى الدوران..

شعر

حاجات من غير شيش

مسعود شومان

ساعتها كان ضلك ورا
الشبابيك
ومعايا عصفورتين
واحده ريشها عليه دمك
والتانية من غير ريش
طب ايه فتح جرحى على آخره
وعوم المراكب تحت تلك
....
العمارة رقم ٦
وحس ابوكى وهو جاى م
الشغل
وانتى فى المطبخ وقطتك
«سوسكا»....
إيديها باديكى ف غسيل
المواعين
وسعيد لسه بيذاكر ف ابن
عربى
وهو تحت البطانية
وكوثر لسه بتبعت جوابات
عليها بقع
سندويتشات الطعمية
......

الواحد حاسس ان الحاجات
بتكركب..
وان الكلام متعاد وان جاهين
بيطبطب على ضهرى..
وبيقولى براڤو..
على خيبة إيه!
وحاسس إنى متلخبط ومش
عارف اقول كلام حلو..
زى زمان
وأن الواحد لما بيشوف راجل
ماشى ف الشارع
أكنه شاف كل رجالة مصر
وعيالها ونسوانها..
والعفرة على وشوشهم
وإن مراتى اللى لسه
متجوزتهاش ماشيه ف جنازة...
ف ايديها منديل احمر وشايله
علم ملوش ولا لون...
لكن عليه نسرين بياكلوا
ضفدعه..
والناس ورا ميت بتقول لا إله
إلا الله..
على خيبة إيه!
...،
إذا كنت انا اللى هّو أنا
خسرت ف الطاولة
وحسيت بعدها إنى لازم اخبط
لى ازازتين بيرة..
عشان انسى الشئ اللى
بيجرجرنى من ديلى يوماتى..
ويمرغنى ف الوحل
واقابل نفس النخلة المقطوعة

ونفس العيل اللى ماشى يزك
...،
فيه حاجات كدا زى ما هى
واقف لى على جمجمة كبيرة..
وماسكة شرشرة
يمكن ابويا باعتها تنتقم منى
لانى ماطاوعتوش لما قال لى
روح هات لى..
دخان قص ولسعنى على قفايا
حتى شوفو
لسه ايديه معلمه بالدم
وأنا واقف ف الحارة
الوسطانية اللى بين بيت «أم
كامل»
والحاج عبد الله الطنطاوى
رابط وسطى بحزام
وبطيّر دبابير
..،
الحاجات اللى عرفتها نسيتنى
لانى دلوقت بقيت عارف بنات
طالع لهم بزاز
وبيلبسوا جونلات تركواز
وبياكلو«ماكسى» و«جرسى»
وبيحطو رجل على رجل
وهما قاعدين ف جروبى
وأنا لسه مش ناسى الاشف..
اللى كانت أمى تقول لى عليه
دايتجرد بسكينة
والبربور اللى نازل على خدى
زى المده
وكم المريلة المسود والشرز



البنى
....
الحاجات لسه واقفة
ابويا بجوزته
الورده اللى زرعت على سفرة
الفستان
سعيد وابن عربى وحتى
ماركس والجابرى
وعمى حسين بحراية لسه بيلم
ورق م الشوارع

وولاده دلوقت بنو عمارات
وبقو صحبات ملك
وبيتنططو على خلق الله
الحاجات زى ما هى أو مش زى
ما هى
وأنا لسه بدور على القهاوى
برجل واحدة
من «زهرة البستان» لـ«خادم
الحرمين»
يا قلبى لا تحزن

شعر

يـــألـــفُ

إلي أخى «د. أحمد يوسف»: الناقد السينمائى.

و«أحمد الطويلة»... يغنى

مصطفى عباده

أولئك غابتي التى ملحتُها،
حتى عَذُبَت سكاكينهُا لقلبى :-

* صدقنى يا أخى
لاجمرةُ الشعر
ولا ارتعاش أنثى ألفتّه،
غير رائحة الجثث
التي تعمل.
كيف أقول لك:
إنني تغيرتُ،
دون أن تُسئ فهمى؟
وأننى مامن مرة قلتُ:
أحبك،
إلاّبحنين دامع.

* نُودع أشياءنا أدراجها،
ولانبكي كالمراهقين.

نعترف فقط:
أن أمهاتنا تخلّين عن الحياة
وأن الآخرين يعطون..
شرعية لحياتنا..
ليقتلونا.
معذورة أدراجنا،
وتفاصيلنا - إن بقيت - !!!

* لن تدخل التاريخ
صدقني
ولن يشفق عليك أحد
بأكثر من: لاعليك
ترى: سيكون عزاؤك
كما تحب أن تردد؟
إنك تحبهم جميعا
وإنهم في النهاية
جاحدون
لابأس أن تتغير
بمحبّة

* كلما قلتُ:
هاوية تهل.
تهل وردة،
تعذبني بهذا الأريج
المذبذب:

هو عينه «عبد الحليم حافظ»
وعينها المرأة
من خدع الآخرين إذن..؟!
فماكسبت المرأة،
وخسرتُ الغناء.!

*- سبب كاف للخيانة :
لم تأخذني للسماء
ولم تكلمني عن تاريخ أعضائي
لكنني أفهم جسدي جيدا
أنت حبيبي،
لكنّ طريقة البدن مختلفة
*:سبب كاف للقتل:
لم تبتهجي لقصيدة
ولاقدرت سهومي
أعي جيدا،
كيف كان «يوم الجمعة»* زاهيا،
وفتّح الطريق
للطواحين أن تعمل

* أكان لابد من انهيارات جديدة؟
أم لابد من طلل فصرته.
ثمة غواصون،
من الحلقوم إلى آية الروح
فارتقبهم.
سيجيئون بلامصفحات
أو أحذية ثقيلة
فقل للمدانين: أبشروا
وقل لي:لاعليك
- أيضا-

حسن خضر *

(١)
النقيض تماما،
مع ذلك تتحابان كقساوسة.
وحين يأتيك صوته
تنظر من فرجة الباب
للسماء،
فلاتري ملائكة
لاتحزن،
سيعاود الاتصال مرّات،

شاكيا غيابك
يادرش:
إلىّ،
الليلة خمر
وأصدقاء يسألون عنك.
ستعتذر- مهذبا-
، فيما أنت،
غارق فى تأمل رائحة الطبيخ
لاتسألني:
هو باب لخروج ميتافيزيقاك؟
فإننى أحن إليه.

(٢)

باب جديد لمدرسة أخرى
لافرق
فالموت واحد،
والجثث التى تطفو من القاع
واحدة
والروح واحدة،

تصوَّر ؟

* إنها ليست خطاياى بالضبط.

لكننى سيدها،
وشاربها:
ربما تعشقنى أمرأة
ولا أعرف!
وأموت قبل أن أعرف،
ويمتعنى ذلك قليلا
ويدغدغ كبريائى!!

* بصبابات جديدة
كل يوم
تسهم في إفساد العالم،
وتنطح الصباح

*بحق الشياطين كلها:
أنت مشروع طاغية
أيها الفأر

* كان علىًّ أن:
أترك الصباح
أو أودعه
بابتسامة متقنة
ماعلىَّ أنا
من هذه الطواحين.

يناير- فبراير- ١٩٩٤

* يوم الجمعة، اليوم الذي لقيت فيه زوجتى
* الشاعر حسن خضر، صديقى

شعر

زغاريد

خالد حريب

هربان من اللحظة
أكتب عن يمام طاير فوق بحيرة التمساح.
وعن فلوكة وصيادين
طالعين يواجهوا الرمل بالمجداف
ويخشوا فى عضم الطريق
تايهين
ما بين درب البرابرة والحسين
ومحطة الإسعاف
يسألنى صاحبى القديم
تقدر تكون عكاز وانت كسيح الرجل
أو تشترى الأحلام

من روح مابتحسش .
دخلت عينيه الميدان
تنتش بواقى الحلم
من وش اللى ماشيين ع الطريق
واحد
بيستنى الإشارة فى زحمة مقصودة
والتانى
بينط من فوق خطوط المشاه
كانت الغُترة
بتضحك على بوابة الفندق
والبنت بتدارى فخدها
بنفخ دخان السيجارة
كراتين سفنج
ومنديلين
ولبان
وبنسة شعر
أو كلمتين فى أى مكتب يشتغل بالفاكس
فيها ايه
لو اشترينا العطر من باريس
والجيبة م العتبة
ونستعين بالنفط ونكشف الركبة
الدبلة كانت
خانقة الصابع العاشق
وأنا...
هربان من اللحظة أكتب
إلى «بنت الحلال»
بكتفها بتزق صوت البنفسج فى الاتوبيسات
واحد وتلاتين بشرطة
يرفض معانى المفردات
واحد وشاعر
قبل ما يشعر بحاجة
لو تنطلق طب.. مات زغاريد جهنم فى النهار

يمكن يكون فلك الحصار
رحلة
وطن
موت
كلام
أو أى حاجة والسلام
ممكن تأكسد مخنا
بالفلسفة والمنطقّة والاحتشام
كانت سلاملك من رخام
تدخل حرملك فى مكان مزنوق
زحمة الكراسى
من غير سبب معروف
والانتظار مكسوف من رسمة الحالة
وأنا كنت لسة بيشترينى الخوف
تيجى رصاصتك ناحيتى
صوتك يدغدغ مهجتى
وأنحنى للرغبة والاكتمال
قبل ما أفهم إننا
راح نختلف على عدد العيال
لكنى بافهم
فى اللقمة..
إمتى تكون متغمسة بالدم
أو اللى نازف م الودان
إما اللى ازف من جبينك خجل
حزن وزعل
أو اللى طالع
م الكبد للمرئ
شاعر برئ
بيغنى للحزن اللى نابت على غيار الريق
والأمان المستحيل
بكره البخيل
لساه بيعشق فكرته.

الديوان الصغير

أشدّ على أياديكم

مختارات من شعر

توفيق زيّاد

هل يمكن لأحد من شباب الحركة الوطنية المصرية (والعربية) فى ربع القرن الأخير أن ينسى تلك الأنشودة الجميلة:

«أناديكم
أشد على أياديكم
أبوس الأرض تحت نعالكم
وأقول: أفديكم»

هذا هو توفيق زياد (١٩٢٩-١٩٩٤) الشاعر الفلسطينى العربى الكبير، الذى رحل فى ٥ يوليو الماضى بعد حادث سيارة أليم.

كان توفيق زيّاد شاعرا فى قلب مجموعة من الشعراء الفلسطينيين (ضمت محمود درويش وسميح القاسم ومعين بسيسو وراشد حسين وسالم جبران) نقلوا الشعر الفلسطينى من طوره التقليدى العمودى إلى طوره الحر الحديث.

لقد تواكب ظهور هذه الكوكبة مع انطلاقة الثورة الفلسطينية المسلحة عام ١٩٦٥ من ناحية، ومع هزيمة حزيران القاصمة عام ١٩٦٧ من ناحية ثانية.

وكان من نتيجة هذه المواكبة المزدوجة أن شهدت حياتنا العربية واحدة من أنبل الظواهر الشعرية المعاصرة: شعر المقاومة الفلسطينية فى الأرض المحتلة.

هذا الشعر الذى أضاء فى ليل اليأس والهزيمة أنوارا من الأمل والرجاء ، كان المواطن العربى فى أمس الحاجة اليهما.

ومهما كان ماوجهه بعض النقاد والشعراء من نقد إلى شعر المقاومة الفلسطينية آنذاك، فإن المؤكد أن هذا الشعر قد أضاف رافدا خصبا لحركة الشعر العربى الحديث، كما قدّم لحياتنا الأدبية مضامين جديدة وأشكالا فنية غير مسبوقة ، فضلا عما جسده من قيم ثورية وأخلاقية وإنسانية، ساهمت فى رأب الصدع الكبير فى نفس الانسان العربى، ليتمكن من مغادرة منطقة الانكسار وجلد الذات.

وربما كان زياد أقرب من زميليه (درويش والقاسم) إلى المباشرة والتقريرية- كما أشار عز الدين المناصرة فى تقديمه للأعمال الكاملة لزياد- بسبب توجهه الى بث الروح الصامدة فى قلوب أهله، لكى يستطيعوا استعادة الأرض والحرية والجمال.

لكن الدور الذى لعبته أشعار توفيق زياد فى تكوين وشحذ الوجدان الوطنى والتقدمى لأجيال متتالية ،سيظل مفخرة خفاقة له، وللشعر، وللأرض التى ماتزال محتلة.

ح.س



ملتقى الدروب

أتيت من مدينة مشبوحة على صليب
معى، تحية حروفها لهيب
حملتها من وطنى الحبيب
من المشردين فى الجبال والسهول
من الذين شققت ظهورهم
سياط الاستعباد
واهترأت أكفهم ليتخم الاوغاد
من أمهاتنا الملفعات بالسواد
من مقل الأطفال
من ياسمينة تسلقت سياجنا
تعابث النهار
تضحك للشمس، وتطلق النّوار.

**

حملتها من وطنى الحبيب
خبأتها فى جرحى المشبوب
أطلقتها- فراشة سعيدة-
فى أفقك الرحيب
ياموسكو
ياملتقى الدروب.

مصر ١٩٥١

يانيل وشطك يضطرم
وصخور روافده حمم

وبطولة شعبك يهنؤها
أن التاريخ لهاقلم
وطن يسترجع ماعرفت
من عزة ماضيه الأمم
الحق هداه وقائده
والبذل لثورته علم
زحفت حمراء ممردة
تفنى الظلأم وتلتهم.
**
يفديك بنوك بأنفسهم
فعلى تحريرك قد فطموا
العيش يضيق إذا غضبوا
والموت يطيب إذا ابتسموا
والخطب يشد سواعدهم
والنصر يضئ قلوبهم
فهم الفولاذ إذا عجموا
والقول الفيصل والحكم.
**
يامصر وشعبك منطلق
يتحدى النار ويقتحم
الكل يدبب خنجره
ولسحق نضالك يزدحم
ساروا فى موكب ذلتهم
ومضى «جون بول» يقودهم
نهبوا خيراتك مارحموا
وبعصر دمائك كم نعموا
جيب المستعمر متخمة
وبجسمه يلتف الدسم
والباشا أقصره امتلأت
والبيك يحف به الحشم
والتاج تزينه درر
من كدح زنودك تنتظم
واليوم.. لتقطع أيديهم
وليسحق.. هامتهم..قدم

أحب ولكن

أحب لو استطعت بلحظة
أن أقلب الدنيا لكم: رأسا على عقب
وأقطع دابر الطغيان
أحرق كل مغتصب
وأوقد تحت عالمنا القديم
جهنما، مشبوبة اللهب
وأجعل أفقر الفقراء يأكل فى
صحون الماس، والذهب
ويمشى فى سراويل
الحرير الحر والقصب
وأهدم كوخه... أبنى له
قصرا على السحب
....
أحب لو استطعت بلحظة
أن أقلب الدنيا لكم رأسا على عقب
ولكن.. للأمور طبيعة
أقوى من الرغبات والغضب
نفاد الصبر يأكلكم فهل
أدى إلى أرب؟
صمودا أيها الناس الذين أحبهم
صبرا على النوب
ضعوا بين العيون الشمس
والفولاذ فى العصب
سواعدكم تحقق أجمل الأحلام..
تصنع أعجب العجب

من وراء القضبان

-١-

ألقوا القيود على القيود
فالقيد أوهى . من زنودى
لى من هوى شعبى،
ومن حب الكفاح، ومن صمودى
عزم.. تسعر فى دمى
نارا على الحطب الشديد
ياطغمة أسقيتها..
كأس المذلة.. من قصيدى
مرغتها فى الوحل حتى جيدها،
ونصبت جيدى
وبصقت ملء عيونها
حقدى على عيش العبيد
ياطغمة المسخ الجبان
يضج- موتور الوعيد
لاتحسبى زرد الحديد،
ينال من همم الأسود

***

حولى الرفاق، كأنهم..
لهب تمنطق بالحديد
عشرون كالغضب الملقح
نطفة البأس العنيد
عشرون من شعب
تحول فى الفكاح الى جنود
فى غرفة سوداء- لولا..
حزمة النور البديد
يعلو بها صوت النشيد، كأنه..
قصف الرعود
يأتى إلينايلهث السجان،
كالذئب الطريد
ويصيح:« ماهذا..؟ »
فيغرق صوته موج النشيد

-٢-

دارت يد السجان بالمفتاح،
تغلق كل بابِ
إلا بقايا كوة
من خلفها تبدو الروابى
ويلوح رأس الكرمل المخمور
بُرقِع بالضباب
الفجر فوق جبينه المعتز
كالعاج المذاب
وتلوح بين شعابه الخضراء
فى كنف الهضاب
أعشاش عشاق تطوّف حولها
قبل الشباب
وأزاهر مكحولة، وكأنها
مقل الكعاب
والريح تهمس
للصنوبر، للبراعم، للغياب
ياطيب تلك الوشوشات،
كأنها همس التصابى
غمزت جوانحنا، فهاجت
بآدِ كارات عذاب.

***

ياحامل المفتاح
ماشوقى لأكل أو شراب
كلا.. ولا للقاء أم
قد تعودت اغترابى
لكنه للشارع المطلول فيه
دم الشباب

زحفت جوانبه بشعب
غير محنى الرقاب

-٣-

إن يحبسونا.. إنهم
لن يحبسوا نار الكفاح
لم يحبسوا عزم الشباب الحر
يعصف كالرياح
لن يحبسوا أغنية
تعلو على هذى البطاح
شرقية، عربية الألحان،
حمراء الجناح
طلعت على الأرض الخصيبة
مثل آلهة الصباح
***
لن يحبسوا حبا لشعب
ضارب فى كل ناح
شعب يقلبه الطغاة على
فراش من جراح
عشر- تحداها..
بآمال منورة.. وضاح
الخيمة السوداء أذبلها الحنين
إلى الرواح
ومضت بها حدق العيون، كأنها
حد السلاح
متطلعات للذرى الشماء
فى الوطن المباح
للتين ، للزيتون،
للطير المصفد، للأقاح
للطل يلمع فى السنا
وكأنه ريق الملاح
للمرجة الخضراء..
للبيت المعرش..للمراح
**
ماضاع حق.. خلفه عيناك،
ياشعب الأضاحى..

-٤-

ياطغمة الحكام زيدى
هل لاضطهادك من مزيد..؟
ألقى القيود على القيود
سوداء، باردة الحديد
سيعود شعبى فى ضياء الشمس..
من خلف الحدود
سيعود للطلل المهدم
يبتنيه من جديد
سيعود للأرض الحبيبة،
للزنابق ، للورود
سيعود..
رغم النار، والأغلال،
خفاق البنود..

باقون على العهد

ياشعبى..
ياعود الند..
ياأغلى من روحى عندى
إنا باقون على العهد
لم نرض عذاب الزنزانه
وقيود الظلم، وقضبانه
ونقاس الجوع وحرمانه
إلا لنفك وثاق القمر المصلوب
ونعيد إليك الحق المسلوب
ونطول الغد من ليل الأطماع

حتى لا تشرى وتباع..
حتى
لايبقى الزورق.. دون شراع
ياشعبى..ياعود الند..
ياأغلى من روحى عندى
إنا...باقون.. على العد..

ريح من الشرق

دموع هذه الريح التى
تأتى من الشرق
محملة هتاف أحبتى الغياب
مذبوحا من الشوق
صريحا عارى النبرات
ملء الارض، والأفق
محملة أسى الوادى،
ورائحة الندى، والدم ، والرق
على وجهى، وفى عينىّ،
فى روحى ، وفى حلقى
دموع هذه الريح التى..
تأتى من الشرق.

أشدّ على أياديكم

أناديكم
أشد على أياديكم
أبوس الأرض تحت نعالكم
وأقول: أفديكم
وأهديكم ضيا عينى
ودفء القلب أعطيكم
فمأساتى التى أحيا
نصيبى من مآسيكم.
أناديكم
أشد على أياديكم..
أنا ماهنت فى وطنى
ولا صغرت أكتافى
وقفت بوجه ظلامى
يتيما، عاريا، حافى
حملت دمى على كفى
ومانكست أعلامى
وصنت العشب فوق قبور أسلافى
أناديكم.. أشد على أياديكم..

السكر المر

أجيبينى..
أنادى جـــرحك المملوء ملحـــا،
يافلسطينى
أناديه وأصرخ:
ذوبينى فيه..صبينى
أنا ابنك: خلفتنى ها هنا المأساة،
عنقا تحت سكين
أعيش على حفيف الشوق..
فى غابات زيتونى
وأكتب للصعاليك القصائد سكرا
مرا،
وأكتب للمساكين
وأغمس ريشتى، فى قلب قلبى،
فى شرايينى
وأكل حائط الفولاذ
أشرب ريح تشرين

وأدمى وجه مغتصبى..
بشعر كالسكاكين
وإن كسر الردى ظهرى ،
وضعت مكانه صوانة،
من صخر حطين
***
فلسطينية شبابتى،
عباتها، أنفاسى الخضرا
وموالى
عمود الخيمة السوداء، فى الصحرا
وضجة دبكتى،
شوق التراب لأهله،
فى الضفة الأخرى

مساكين

على الصلبان منسيه
بلادى زهرة الدنيا، وعود الند
عروس فى زمان السلم مسبيه
«دماياها حماياها» ودمع القهر فوق الخد
أحاطوها بأسلاك العبودية
وشادوا بينها سدا، وبين الشمس..
شادوا سد.
ولفوها بز نار من البارود
وحطوا شعبنا فى القيد
ولكن.. ليس فينا عبد
مساكين..
لقد خدعوا، بصمت الرعد
.....
سنحملها بلا يأس جراح المجد
ونصنع فجرنا شيئا

كقرص الشهد
ونملأه
بكل حلاوة الدنيا، وكل الورد..

بأسنانى

بأسنانى،
سأحمى كل شبر من ثرى وطنى،
بأسناني
....
ولن أرضى بديلا عنه
لو علقت
من شريان شريانى
....
أنا باق،
أسير محبتى..لسياج دارى...
للندى..للزنبق الحانى..
....
أنا باق،
ولن تقوى علّى
جميع صلبانى
....
أنا باق،
سأحمى كل شبر من ثرى وطنى
بأسنانى..

جسر العودة

أحبائى... برمش العين،
أفرش درب عودتكم،
برمش العين
وأحضن جرحكم،

وألم شوك الدرب،
بالكفين.
ومن لحمى..
سأبنى جسر عودتكم،
على الشطين..

المصلوب

أحبائى..
أنا بالورد والحلوى
وكل الحب أنتظر
أنا، والأرض ، والقمر
وعين الماء، والزيتون، والزهر
وبياراتنا العطشى
وسكتنا، وكرم دوال..
وألف قصيدة خضراء
منها يورق الحجر
....
أنا بالورد والحلوى
وكل الحب أنتظر
وأرقب هبة الريح التى
تأتى من الشرق
لعل على جناح جناحها
يأتى لنا خبر
لعله ذات يوم يهتف النهر:
«تنفس.. أهلك الغياب
يامصلوب.. قد عبروا»

الوثاق الحرير

ملأتنى أشواق
ياكرمتى المخضرة الأوراق
أحسست عندما عرضت لى
بأننى أطير، دونما جناح
وأن فى فؤادى الخلى
ينتفض الهوى، وتنبت الجراح
أنا فقير
لكننى بحبك الذى يزيد
أمتلك الكثير:
العاج، والياقوت، والفيروز
وكل مايضم فرعك الأصيل
من كنوز
ماذا ترى أقول.. ياسُكَّرتى
عن شوقى الكبير
لاشئ غير أننى أسير
تشدنى إليك ألف فتنة...
فواحة العبير
وثاقى الحرير.
أشده.. أشده.. وثاقى الحرير

هنا باقون

كأننا عشرون مستحيل
فى اللد، والرملة، والجليل
هنا.. على صدوركم، باقون كالجدار
وفى حلوقكم،
كقطعة الزجاج، كالصبار
وفى عيونكم،
زوبعة من نار
هنا.. على صدوركم، باقون كالجدار
ننظف الصحون فى الحانات
ونملأ الكؤوس للسادات
ونمسح البلاط فى المطابخ السوداء
حتى نسل لقمة الصغار

من بين أنيابكم الزرقاء
هنا على صدوركم باقون، كالجدار
نجوع.. نعرى.. نتحدى..
ننشد الأشعار
ونملأ الشوارع الغضاب بالمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
ونصنع الأطفال.. جيلا ثائرا... وراء
جيل
كأننا عشرون مستحيل
فى اللد، والرملة ، والجليل...
إنا هنا باقون
فلتشربوا البحرا...
نحرس ظل التين والزيتون
ونزرع الأفكار، كالخمير فى العجين
برودة الجليد فى أعصابنا
وفى قلوبنا جهنم حمرا
إذا عطشنا نعصر الصخرا
ونأكل التراب إن جعنا.. ولانرحل..
وبالدم الركى لانبخل..لانبخل..لانبخل
هنا..لنا ماض.. وحاضر.. ومستقبل.

***

كأننا عشرون مستحيل
فى اللد، والرملة ، والجليل..
ياجذرنا الحى تشبث
واضربى فى القاع ياأصول
أفضل أن يراجع المضطهد الحساب
من قبل أن ينفتل الدولاب
«لكل فعل:...إقرأوا
ماجاء فى الكتاب...»

ادفنوا أمواتكم وانهضوا

وعلينا كان، أن نشربه
حتى الزجاج
كأسنا المر المحنى
ونحس العار، حتى العظم منا
إنما لابأس هذا لحمنا جسر
على البحر الأجاج
لضفاف لم نخنها، أو تخنا
ياترابا كله تبر
وياقوت، وعاج
حبنا أقوى من الحب، وأغنى
فادفنوا أمواتكم وانتصبوا
فغد- لوطار-
لن يفلت منا
نحن.. ماضعنا.. ولكن
من...
جديد
قد..
سبكنا

ست كلمات

١- قبل أن يجيئوا

فتّح الورد على
مرفق شباكى ، وبرعم
والدوالى عرشت،
واخضر منهاألف سلم

واتكا بيتى، على
حزمة شمس.. يتحمم
وأنا أحلم بالخبز،
لكل الناس.. أحلم
كان هذا، قبل أن جاءوا
على..
دبابة
لطخها.. الدم

٢- ثلج على المناطق المحتلة

أى شئ
يقتل الإصرار،
فى شعب مكافح؟
أى حرب
قدرت يوما، على
سرقة أوطان الشعوب؟
وطنى..- مهما نسوا-
مر عليه
ألف فاتح
ثم ذابوا..
مثلما
الثلج.
يذوب...

٣- أمثال

عن جدنا الأول،
قد جاء فى الأمثال:
داوى..
بلع..
منجل...
كل ماتجلبه الريح
ستذروه العواصف
والذى يغتصب الغير
يعيش..
العمر،
خائف...

٤- شئ عابر

عندما مروا، صباحا، فوقها
همست شجرة توت:
العبوا بالنار ماشئتم
فلا...
حق..
يموت...

٥- تلفون

أول الأنباء من تل أبيب
قال ديان.. وديان أريب:
«ها هنا نحن سنبقى قاعدين
والذى يحتاجنا..
يطلبنا فى التلفون...»
آخر الأنباء من تل أبيب:
سيداتى، سادتى
لم تبض الفرخة..
مازالت..
تلو...و...و...ب

٦- سلمان

قال «سلمان» لنا

قبل أن تدفنه قنبلة
فى ساحة البيت الكبير:
أيها الأحباب..
ماكنا كما نشتاق
والآن.. نصير..

مليون شمس فى دمى

سلبونى الماء، والزيت،
وملح الأرغفة
وشعاع الشمس، والبحر،
وطعم المعرفة
وحبيبا - منذ عشرين - مضى
أتمنى لحظة أن أعطفه
سلبونى كل شئ
عتبة البيت، وزهر الشرفه
سلبونى كل شئ
غير..
قلب،
وضمير،
وشفه
***
كبريائى، وأنا فى قيدهم،
أعنف من كل جنون العجرفه
فى دمى مليون شمس
تتحدى الظُّلم المختلفه
وأنا أقتحم السبع السماوات
بحبى لك..
ياشعب المآسى المسرفه
فأنا..إبنك .. من صلبك
قلبا،
وضميرا،
وشفه..
***
يدنا ثابتة..ثابته
ويد الظالم،
مهما ثبتت
مرتجفة

الذى أملك

أنا إنسان بسيط
لم أضع يوما على كتفَّى مدفع
أنا لم أضغط زنادا
طول عمرى
أنا لا أملك إلا
بعض موسيقى توقع
ريشة ترسم أحلامى،
وقنينة حبر
أنا لا أملك حتى خبز يومى
وأنا بالكاد أشبع
إنما أملك إيمانى الذى
لايتزعزع
وهوى..
يكتسح الكون
لشعب
يتوجع

المغنى

وأعطى نصف عمرى، للذى
يجعل طفلا باكيا
يضحك

وأعطى نصفه الثانى ، لأحمى
زهرة خضراء
أن تهلك
وأمشى ألف عام خلف أغنية،
وأقطع ألف واد
شائك المسلك
وأركب كل بحر هائج
حتى ألم العطر
عند شواطئ الليلك
أنا بشرية فى حجم إنسان
فهل أرتاح
والدم الذكى يسفك؟
أغنى للحياة
فللحياة وهبت كل قصائدى
وقصائدى،
هى كل..
ماأملك

تعالوا

تعالوا أيها الشعراء
نزرع فوق كل فم
بنفسجة.. وقيثاره
تعالوا أيها العمال
نجعل هذه الدنيا العجوز
تعود نواره
تعالوا أيها الأطفال
نحلم بالغد الآتى
وكيف نصيد أقماره
تعالوا كلكم.. فالظلم ينهى
بعد دهر طال مشواره
وأنتم..قد ورثتم
كل هذا الكون
روعتهوثروته
وأسراره.

شبّاكى وأنا

ماذا تقول الريح
ياشباكى المفتوح
عن وطنى الذى
تركته مفتح الجروح؟
....
الريح ياصاحب تدرى
إنما تخجل أن تبوح
***
ماذا تقول الريح
ياشباكى المفتوح
عن شعبى الذى
تركته سكران بالعذاب
الجلنار قلبه، وفى
عيونه مخالب الذئاب؟
... ...
الريح ياصاحب تدرى

مايا كوفسكى «امام التمثال»

ما...يا..كو..فسكى
ازأر
اسخر
اضحك
احك
اطلق شعرك غيمة..عنبر

غضبا فى غضب يتفجر
لهبا أحمر
يهدر ، مثل «الفولجا»
لايتعثر
***
هذا التمثال
كالفارس فى كره
هذا الحاجب ..ستارة فكره
هذا الرأس، المنحوت..
زجاجة خمره
سكرت منها روسيا الثوره
هاتان العينان..
كالجمرة فى حد الجمره
ياساحر
يامعجزة الأرض الحره
«فى روحك..
ماشابت..
شعره»
**
جئت بلادك- ماأجملها قسمة
اقطف من نهر مجرتكم، نجمة
أجمع، من شمس لينين.. حزمه
وألملم، من أزهارك ، ضمه
يامن أعطيت الكلمات
تعابير.. ملامح
ووهبت الدنيا الحرف الجارح
والأغنية الخضراء..فؤاد الكادح
أنشدنى...
قل لى..
كلمه...
ما... يا..كو...فسكى
ازار
انشد
اسخر
انظر:
وجه الدنيا أصبح أنضر
مجرى التاريخ تغير
عالمهم جثة كلب
تتكوم تحت نعال الشعب

أهْوَنُ ألف مرة

أهون ألف مرة
أن تدخلوا الفيل، بثقب ابره
وأن تصيدوا السمك المشوى..
فى المجره
أهون ألف مره
أن تطفئوا الشمس، وأن..
تحبسوا الرياح
أن تشربوا البحر، وأن..
تنطقوا التمساح
أهون ألف مره..
من أن تميتوا، باضطهادكم،
وميض فكره
وتحرفونا، عن طريقنا الذى اخترناه
قيد شعره

نيران المجوس

على مهلى
على مهلى
أشد الضوء.. خيطا ريقا،
من ظلمة الليل

وأرعى مشتل الأحلام،
عند منابع السيل
و أمسح دمع أحبابى
بمنديل من الفل
وأغرس أنضر الواحات
وسط حرائق الرمل
وأبنى للصعاليك الحياة..
من الشذا
والخير
والعدل
إن يوما عثرت، على الطريق.
يقيلنى أصلى
على مهلى
لأنى لست كالكبريت
أضئ لمرة.. وأموت
ولكنى..
كنيران المجوس: أضئ...
من
مهدى
إلى
لحدى.
ومن..
سلفى
الى..
نسلى
طويل كالمدى نفسى
وأتقن حرفة النمل
على مهلى
لأن وظيفة التاريخ..
أن يمشى كما نُمْلئ
***
طغاة الأرض حضرنا نهايتهم
سنجزيهم بما أبقوا
نطيل حبالهم، لاكى نطيل حياتهم
لكن.. لتكفيهم
لينشنقوا..

ياجمّال

عذب الجمّال قلبى
عندما اختار الرحيل
قلت: ياجمّال صبرا
قال كل الصبر عيل
**
قلت: ياجمال قصدك
قال: صحراء الجنوب
قلت: ماذاضم حلمك
قال: علكا وطيوب
قلت: ماداؤك؟ قل لى
قال: شوق للحبيب
قلت: هل زرت طبيبا
قال: تسعين طبيب
قلت: ياجمال خذنى
قال:لا. حلمى ثقيل
قلت: ياجمال امشى
قال: لا. دربى طويل
قلت: أمشى الف عام
خلف عينيك أسافر
قال: ياطير الحمام
حنظل عيش المهاجر
***
عذب الجمال قلبى
عندما اختار الرحيل
كل ما خلف دمعا

فوق خدى يسيل

محرّمات

أرضى...ترابى..
كنزى المنهوب... تاريخى..
عظام أبى وجدى
حرمت علىّ، فكيف أغفر ؟؟
لو أقاموا لى المشانق..
لست غافر
هذى قرانا الخضر
أضحت كلها دمنا
وآثارا عواثر
آحادها بقيت،
ومازالت
تحارب بالأظافر
شدت على أعناقها أنيابهم
تمتص من دمها
كواثر
لاتحك لى.. لاتحك لى
حتى المقابر بعثرت..
حتى المقابر...

كلمات صغيرة

«من أغنية شعبية قديمة»

١- أعينونى

أعينونى..
لقد طرف الهوى عينى
فمن يعطى صديقا عين
وأما عينى الآخرى
- تأخر موسمى -
فاستدها أهل الربا والدين

٢-لولاه

عجبت لمن يرى الأغلال فى يده
ولاتحمر عيناه
ولولا اليأس مابقيت ليوم
زمرة الطغيان..لولاه

٣- بحار

زورقنا من خشب الورود
ملأته بالطيب والسلام والوعود
بكل مانريد
بألف ألف أرغل، وألف ألف عود
مجذافه
شعاع نجمه وليد
وكل لوحه به...قصيدة..نشيد
البحر هائج..يقلبه الإعصار
لكننى بحار
منذ فتحت مقلتى للنهار
قضيت عمرى كله..
أروض البحار..

الحياة الثقافية

فصوص من الكبد واللؤلؤ/ مصباح قطب
الثقافة على سرير نازك الملائكة/ وائل عبد الفتاح
العلمانية هى الحل/ د. خالد منتصر
دراما «الاهالى»/ حلمى سالم
البينالى الثانى للسينما العربية/ د. مجدى عبد الحافظ
نبض الشارع الثقافى/ م.ح
تواصل

نص

شريحة ثانية من:

فصوص من الكبد واللؤلؤ

مصباح قطب

موت كفئران الشراقى ينط أمامنا فى كل لحظة. موت بين موتين: بلهارسيا أو – و– التهاب فيروسى وبعض الولولة. تغسيل تتابعى وليفة واحدة. المغسل يغسل ويضمن الجنة، للميت، ولمن يليه، محبة فى رسول الله. الكفن من درج واحد. والدموع أكلت أملاحها.شريط الكتابة من طين وشرط الوجود الطين. المكتوب على الشريط لا يقرأ الا بالأرجل الحافية. فلوق باطن القدم ابجدية الكتابة.

مراودة الانتحار بقراءة النشيد واجب على كل كاتب.. وكاتبة، تعرفون انى احبها:«النخلة طاطت للنبى. والجمل هام للنبى». الحاصل أن النخلة تطأطئ للنبى لكن الموت يمتطينا.«فاطمة بنت النبى طابخة رز باللبن». من ملعقتين فى منامه أصيب عدس صاحبى بنوبات هستيرية حار فيها طبيب المبالى (الابتلاءات) ظل عدس فى شهوره الأخيرة أسيرا لنداء غريب غامض: ياعم ياحامولى.. مستورة!

أحيانا بعد النداء كان يشق الهدوم من قبة الرقبة حتى الذيل، ويطبل على بطنه المنتفخ وطحالة المتضخم، ثم يردف: شقيان الدنيا شقيان الآخرة.. مستورة!.

على الشريط أن عدسا اغتالته البلهارسيا كما اغتاله العمل فى جنى زهور الياسمين فى الحقول، المسمدة بالبوتاس (البوتاس يضاعف التزهير) الياسمين.. الأبيض الخانق، المتواطئ مع تليجة ليالى الشتاء، يسميه الشعراء: اليا..سا..مين.

الموسيقى السوداء من كزات الأسنان وتكتكات الأجساد والشحوب، تغرق مع الهدوم فى الندى الليلى وتلطم أفخاذ الأنفاروهم يلفون حول الشجر لقطف الزهر. الحساب على الكيلو والكسور تجبر غالبا لحساب صاحب الأرض . حصاد كل نفر، لايبتعد كثيرا عن وزن المولود من البطن الفقير: كيلو وتمنمية. الاستسقاء ينتهك رشاقة العود، وقرية الشيخ على خاطر «صرد» تود لوتنسى. بين الزهر والقواقع. ضاعت اثداء البنات، حتى أن كثيرات كنا نسميهن «أم ضلعة واحدة»، لأن الصدر أصبح «كشط». راحة قصيرة فى سنين السفر الى العراق، ثم عودة إلى جمع الياسمين، وان كان الشرط قد تعدل: الجمع بالنص!.

شيعنا شهداء الصفرتين، صفرة الكبد وصفرة الياسمين، بنفس الطقوس. فى البداية.. كل بداية، نقول ان الموت ينتقى ضحاياه، مع أن الجميع ياموлاى كما خلقتنى.

تواشيح «الكازوارين» الرمادية فى يناير تجعل من كل ميت السادس. المقابر تفتح فى أول الثلاثة شهور... المباركة ولاتغلق الا بسبعة موتى. من ياترى سيكون مسك الختام؟. عواء الكلاب ينبش ابواب الدور فى فجريات تتاهب فيها النسوان لخبيز يوم جديد.. عملها عزرائيل. دفء العجين الخمران كدفء السرة.. لكن اليوم يوم السابع. كان رجلا قبل الأربعين. صرخة «يابا» التى أطلقها ابنه عند خروج الرحمة من غرفة المعاش والتغسيل! الى تابوت التشييع فككت أصماغ شجرة السنط الوحيدة أمام البيت. انها ستصبح النشيد القومى لدموعك طوال حياتك. ألم تطلقها أنت الآخر حينما مات أبوك؟ ألم يحرق سؤال الأطفال البنفسجى:«أنت رايح فين يابا»، فى هرجلة الخطوة الأولى من المشهد الأخير، ماتبقى من كبدك ومن فرحك الساذج بالحياة؟.

ابدأ لن تصبح من الذين احترفوا «أكد فلان.. وأضاف». وطبعا لن تحترفك المدينة. بهيجة والأطفال الذين ماتوا وامهاتهم ينجبن لانهن فقدن من «كانوا بيجيبوا أجرة» لازالوا يظهرون فى منامك بالملابس الخضراء وحزم اعواد الحلبة والملانة. لازلت تعشق استحمام السيدات سرا، فى فترات الحظر، قبل الأربعين (كن يتركن الرأس

ناشفا) ولازلت تحفظ اعداد سقفيات سرادقات العزاء القليلة. رائحة «القوس والعروسة» فى فرن كعك العيد تملأ خياشيمك مثلما تسد خرخشات ماكينات ميكروفونات المعازى اذنيك

فى غد لن يأتى.. سيكون سماح لأصحاب القلوب الجامدة، الذين يدوسون على دم القئ الدموى، دون ان يسموا الله، ويردموا الدم، بالتراب الأحمر الناعم. دم انعجنت به حتى خمرت كعكة العمر المبروم، وحناء الميتين قبل ان يدخلوا الدنيا.

يقول القاضمون الغيظ: شد حيلك.

- الشدة بالله.

ينفض المعزون ولاعزاء. المعاول التى تهيل التراب تغطى صوت اللحاد وهو يلقن الميت:«سيأتيك مليكان شفوقان رحيمان يسألانك عن ربك ودينك ونبيك وشمالك ويمينك»؟ امك كانت قد دعت لك فى كل صلواتها «اللهم ثبتنى ساعة السؤال، لتجعل اجابتك:«ربى ربك واللى خلقنى خلقك»!: من بعيد يأتى صوت ليقطع ابتراد حزن الوداع فى دورته الأولى. هُع. هُع. هُع. ويفتح القى الدموى حفرة أخرى بلا فلوس.

- وفلان كمان مات

-والله.-والله

اصوات

-امانة واستردها صاحبها

- لايعز على من خلقه

- النبى مات

- كان طيبا

كلكم عند الممات كنتم طيبين. ياطيبين، الحُرابة، الغازية، أكلنجى الحدود، صابغ حمير اللصوص . خطيب الجامع الزناوى!. المسلف امواله «بالفايظ» الذى أخفى ماليته عن اولاده فى «اوضة التبن. حرامى البرتقال- عبر ماسورة الرى- من الحديقة المسورة بالابيريا (شوك). حادى الانفار فى مناوبات العمل باليومية، والذى كان يقنص لنفسه ملاليم من كل نفر.. أكان مقابل الغناء؟:

عينى عليك ياتملى خَتى يوم العيد

الناس تعيد على فطرة وكحك لذيذ

وانت تعيد على طنبور بيد حديد

طيبون إذ تقسمون العالم الى اناس عندهم «رهقان» و آخرين ليسوا كذلك. فى الموت المشار الى سببه شفريا بعبارة «اللهم احفظنا». وفى «ميتة الانبيا» فوق الفرشة، ليلة الجمعة. طيبون حين يسرح الواحد منكم بالسبخ الى الارض، ويعود- ميتا- فى غبيط الجمل. ياساتر موت فى المعوية والبولية. بين دخان طقة كتب الكتاب ودخان المعسل. موت بمبرراته. السوس لايلعب الا فى الخشب النقى. كلما وقع واحد فى وهدة الموت الاخيرة قلنا«نوشة» وستفوت بالسالم. ساعات

من التنفس الرتيب، والروح على حواف الجسد،: نها..نهئ..نها ..نهئ. ملعقة «مية» بسكر. ثم بالسلامة. سبلوا عينيه واتشاهدوا:

ياللي مادوبتش منديل ولا فوطة
هدوم الفرح لسه مربوطة.

فى كل مرة: البركة فى الباقين حتى ولو كان الموتى هم الباقون أنفسهم.

من الطمى صنع الفلاحون زلعة احزانهم وبرقشوها، ومن الطين (والجبل) قال المصريون كلمتهم، نحتا، بعد أن شوشت علة الكبد ادوات الشاعر فيهم: حدقات العيون والذاكرة.. الاصوات والشهوات. لايولد شعر بين الياسمين وقواقع السركاريا. لكن يوجد موت بين القوت والقرموط (عضو الذكورة). بين الخبز الحاف «وموضوع» الحريم خلف أكياس القطن المكبوسة بين أولاد الـ «صيفة» وأولاد الغلطة. نصفنا جاء حبا فى الخلف، والنصف الآخر من السهو والغلط.. الشريف، فى عالم لايجد فيه الفلاحون مايلاعبون به الموت وبؤسهم، سوى الجنس والصلاة. كل وجع عندنا فم المعدة. لكن الرجال الذين يمدون ايديهم من فتحات السيابيل الداخلية، يلاعبون فم المعدة وفم الخصوبة كذلك.

بلدلايتحقق أبناؤه إلا فى الشمس والجماعة. ولهذا فان فهمى الذى عاش وحيدا، وليليا، كغفير جنينة، اصبح «خنتة» . وقد فضحته زوجته فى ليلة الدخلة، عندما لم تجد سوى أصبعه ذى الظفر الخشن.. جماع السيدات فى الحجرات المكتظة بالمفاعيص ، ليس مجرد خفة يد مصرية. ظل الجماعة روح الجماع. نتناكح ونتناسل لنكيد للذين يخصيهم الخروج من غرف الدهاليز البعيدة المعتمة. نعيش على فتوى الشيخ ابو بردة التى تقول: كل ابن أدم على ابن ادم حرام: نيله وحجارته وعشيقته الأرضية. الشيخ كان صاحب كرامات، عبر بمقتضى إحداها الترعة علئ بردته دون أن تبتل. وعندما مات لف البلد بالنعش طائرا، وحط وطار وحط وطار. عند كل حبيب مريد، الى أن سمع الصوت اياه. هُع. هُع.. هُع. الشيخ قب من النعش وقال: ثمة نساء فوق كل شئ.. فوق حتى القئ، وتحت حتى العمائم، ثم حمل كرامته وولى.

إن من المحتمل ان نجد فى تحاليل عينات الكبد وتوافق الأنسجة تفسيرا ما لشيوع ظاهرة ادعاء الولاية فى ريف مصر طوال تاريخها. وإلى ذلك هل يتعين ان يعبر المكبودون (مرضى الكبد) الترع بطريقة واحدة: غرقى؟

* الى الذين لم يرثهم أحد. طائفة «سعيكم مشكور والعزاء على الجبانة» اولئك الذين لم تأخذ معهم الأصولية حقا ولا باطلا.. وربما كان أحد الاسباب الرئيسية، ان مدخلها الى الريف المصرى، بدأ من:«المعازى حرام».

الخروج من طقس المراثى

موت الثقافة على سرير نازك

وائل عبد الفتاح

نعشق المراثى

.. هانحن نلتف حول سرير نازك الملائكة. نغضب، وندعو، ونجمع القروش القليلة لمساعداتها فى القيام من محنتها.. ثم سنبكى كثيرا عندما ترحل عنا نازك.. وبعد قليل جدا سندخل جحورنا التى نختبئ فيها، ونتصور أنها المساحات الآمنة للحياة..

لماذا وصلت نازك الملائكة إلى سرير مرضها، هكذا وحيدة، تتوسل من الأمم المتحدة ، الأفراج عن دواء، وشربة ماء..؟

السؤال صعب.. لكن اتقان المرثية أسهل

تستحق نازك الملائكة أن تقام حولها ندوات، أمسيات ، وأن تكون وراء أول لجنة شعبية وطنية لدعم شعب العراق ضد الحصار الأممى، وأيضا أن يخصص حولها عدد من مجلة ثقافية،و...

تستحق نازك الملائكة كل ذلك.

لكننا لانستحق حتى وصية زعيم الهنود الحمر وهو يعلن استسلامه.. **«لكنناسننظر فيما يعرضه زعيم واشنطن الكبير، فنحن نعرف أننا إذا لم نبعه بلادنا فسوف يجيئنا الرجل الأبيض مدججا**



بسلاحه وينتزعها..»

ورغم ذلك يؤكد..«ستظل هذه الشطآن والغابات مسكونه بروح شعبى» بينما «أنت أيها الإنسان الأبيض، ستمضى قبل غيرك من القبائل.. هيا أمعن فى تلويث فراشك، ولسوف تختنق يوما فى قمامتك..» (نص الوصية ترجمة مجلة «جسور» / العدد ٢و٣/ التى يصدرها بالعربية والانجليزية مجموعة من المثقفين العرب فى أمريكا)

****

نازك الملائكة، وحيدة فى حجرتها، تنتظر فزعة أضواء صواريخ الكروز ٥٢، وطائرات الشبح تتسلل إلى طمأنينة مهدورة.. لماذ؟

ربما لأننا استسلمنا تماما لمصير رفضه الهنود الحمر (الذين دفنتهم أحلام التوسع والسيادة، أحياء فى أرضهم). وتركنا نازك، والأطفال و.. يصلون الى نفق مسدود من جهتين. جيوش النظام العالمى الجديد.. (قوة التكنولوجيا- سيطرة الحضارة الغالبة). من جهة. وديكتاتورية الأنظمة الجبارة (تخلف الحداثة في دولة التبعية) من جهة أخرى..

ولهذا سننسى سريعا

لأننا مضطرون دوما للنظر تحت أقدامنا، والغرق فى بحار أسئلة عن منزل صغير، وفرصة عمل، وأسعار الأرز والصابون، وهى أسئلة تصبح ضرورية فى لحظة يتواطأ فيها كثيرون..(بينهم نحن أنفسنا) على أن لانرفع أعيننا وننظر إلى المستقبل، الذى أصبح ملكا لآخرين يصنعونه الآن.. ويفرضونه، بينما نعود الى غريزة البقاء الفردى.. أسئلة عن مصير مباشر- لاشئ فى العمق، مايحدث على السطح هو الحقيقة الوحيدة.

وربما أيضا لأن الثقافة لم تعد سوى ذكريات نضعها فى صندوق الحكايات التى نأتنس بها فى ليالى الوحشة،

وصعود منحنى الانكسارات إلى حدود تحتاج أغنيات الشجن والاسى..

* * *

.. ثقافة الآسى، وتفريغ شحنة العاطفة فى طقوس متكررة..(حشد- احتفال- انفعال- خطابة تفجر البكاء.. ثم لاشئ..)

ثقافة لاتعمل، بل تصدم..

ولاتقدم شيئا سوى ردود أفعال على نتائج. كانت مقدماتهاأعنف من أن ينتظر الصمت دوره الدائم فى مواجهتها..

المواجهة..؟ سنلمحها مؤكدا فى إنشائيات فخمة، تصف، وتغضب (ترفع الغطاء عن البخار المكتوم)، ومواقف سياسية مؤجلة حتى تستقر اتجاهات رياح تتجمد حسب مقاييسها، قدرة الفعل، لتصبح عجزا يجسده الآن سرير نازك الملائكة الذى نختبئ جميعا خلفه لنرفع رايات الرفض لممارسات سياسية تحتقرنا، والاختباء نوع من تأكيد المسافة الشاسعة (المرسومة بخط أسود غليظ) بين مانفكر به، ومانمارسه بالفعل.. هذه المسافة هى علامة ثقافة- تنتظر الآن موتها، وآلية تحويلها الى تميمة (تغلف حياتنا بالبركة) على جدران بيوت.. بيننا وبينها مساحات اغتراب ، واستهلاك مفردات حياة لانفهمها..بل ننجح فى تلقنها تماما

أين نازك الملائكة.

كانت نازك الملائكة علامة على المستقبل، قصيدتها «كوليرا» تتجاوز ترهل الألفاظ والمعانى. وبالتالى ترهل التفكير، ليتخلص من زخرفية فخيمة، فارغة، وتعقد مباشرة علاقة مع الحياة، وبدقة أكثر كانت نازك فى محاولة «إبداع الحياة» ثقافة ترفض الموت، والسير على إيقاع «الماضى الجميل» حيث كانت الحقيقة خالدة، ثقافة ترفض أن لا نكون نحن، الآن وهنا.

وهكذا أيضا قفزت نازك على سكون أوضاع مجتمع يفخر باستقرار خرافاته، تحت عناوين ضخمة «المحافظة على التقاليد»، وتحت العنوان يكون عشق السفر فى أحلام الآخر».

كانت نازك ، إمرأة، ورائدة، فى زمن الوضع الثابت والأبدى للنساء

لكنها (الأحلام التى تسير على ثقافة تتطلع ، وتنظر الى أفق مغاير) ظلت نقوشا ملونة، جميلة على زجاج المجتمع..

نقوش ترسم الآن صورة نازك على صفحة ماء تحاصره هزائم يومية، صورة تطلع علينا، فنبكى أحيانا

ونغيب عن الوعى غالبا..

عجز نازك الملائكة (التى تصنع المفارقة المريرة بعدم قدرتها على شراء الدواء، هى التى تعيش بيسر ظاهر عن عامة الشعب العراقى..)

ليس إلا صورة مادية مكثفة، لموت ثقافة، تنتظر من الآن مذبحة جديدة، وضحية - تغسل الثقافة سكونها- بالبكاء عليها.

رأى

العلمانية هى الحل

د. خالد منتصر

فلاش باك عشوائي:

*مصادرة رواية أولاد حارتنا للكاتب نجيب محفوظ بناء على خطاب من الشيخ الغزالى، ثم الاحتفاء بصاحبها بعد فوزه بجائزة نوبل ١٩٨٨، وقد اشادت اللجنة المانحة لها فى حيثياتها بهذه الرواية بالذات، ولكن الاحتفاء لم يتعد حدود الاوسمة والنياشين واللقاءات التليفزيونية ، ونسى تماما فى غمرة الفرحة ان يفرج عن الرواية...

* إلقاء القبض على الفنان بيكار بتهمة البهائية

* صدور حكم قضائى بالسجن لمدة ثمانى سنوات لكل من علاء حامد صاحب رواية **مسافة فى عقل رجل** والموزع محمد مدبولى وصاحب المطبعة فتحى فضل، فى أواخر ديسمبر سنة ١٩٩١ وذلك لتطاول الرواية على الأديان السماوية ، وقد اشاد الشيخ الشعراوى وثروت اباظة رئيس اتحاد الكتاب الذى ينتمى إليه

المؤلف بالحكم الصادر.

* مصادرة خمسة كتب للمستشار **محمد سعيد العشماوى** من معرض القاهرة الدولى الرابع والعشرين للكتاب فى منتصف يناير ١٩٩٢ بواسطة إدارة البحوث والتاليف بالازهر.

* مصادرة كتاب **مقدمة فى فقه اللغة العربية للدكتور لويس عوض** فى ١٥ ديسمبر ١٩٨١، بناء على مذكرة من ادارة البحوث والنشر فى الأزهر كتبها الشيخ **عبد المهيمن محمد الفقى** وذلك بعد مرور أكثر من سنة على نشره ،وتداوله ،وبيع حوالى الف نسخة منه، وقد تم التحفظ عليه وحرقه فى حضور مندوبى الادارة ووزارة الداخلية.

* مصادرة كتاب **نكون أو لا نكون** للدكتور **فرج فوده** ومنع تداوله فى معرض الكتاب الرابع والعشرين ، وذلك لهجومه على شيخ الازهر..

* دعوة الدكتور فرج فوده فى نفس المعرض ليكون ضيفاً ضمن اللقاء الدورى للكتاب بالرئيس..

*إغتيال فرج فوده فى السابعة إلا ربع من مساء الاثنين ٨ يونيو ١٩٩٢ أمام مكتبة فى شارع اسما فهمى بمصر الجديدة بواسطة شابين من جماعة الجهاد احدهما بائع سمك.

*الشيخ الغزالى يعلن بعدها بعام أمام محكمة امن الدول العليا التى تحاكم قتلة فرج فوده ان فرج فوده مرتد وتطبيق الافراد لحدّ الردة لا عقاب عليه فى الإسلام بل هو افتئات فقط.

* رفض ترقية الدكتور نصر حامد ابو زيد الاستاذ المساعد بآداب القاهرة لدرجة استاذ بناء على تقرير كتبه د. عبد الصبور شاهين الاستاذ بكلية دار العلوم ومسئول الشئون الدينية بالحزب الوطنى.

* صدور حكم محكمة جنايات الجيزة فى شهر ابريل ١٩٩٣ بالسجن ١٥ عاما ضد احمد الريان وتغريمه مليون جنيه بعد ارتكابه أكبر عملية نصب في تاريخ مصر على حد تعبير د. محمد حسنى عبد اللطيف رئيس المحكمة..

* انتشرت فى ارجاء مصر كلها صورة لغابة من الاشجار على شكل لفظ الجلاله، وتدعى دار النشر (دار الاعتصام) ان هذه الصورة لغابة حقيقية توجد فى ألمانيا، وأن السلطات الألمانية تمنع الناس من زيارتها حتى لا يعتنقوا الإسلام، وبعد ما اتضح انها مجرد لوحة زيتية لطبيب يدعى سيد الخضرى لم يصدقه أحد واتهموه بالكفر.

* فتنة طائفية فى اسيوط بسبب اتهام المسيحيين بأنهم يرشون «سبراى» على أحجبة الفتيات المسلمات وأن هذا السبراى يرسم علامة الصليب التى تتضخم كلما تم غسيل الحجاب بالماء والصابون..

*اتحاد الكتاب يشكو الشاعر عبد

المنعم رمضان لتطاوله على الأديان فى قصيدة نشرت بمجلة إبداع تحت عنوان أنت الوشم الباقى.

* الشيخ الشعراوى يعلن فى حديث تليفزيونى لطارق حبيب أن غسيل الكلى حرام لأنه تأجيل لمشيئة الله وزرعها حرام ايضا لأنه تصرف فى الجسد، الذى يملك الله فقط حق التصرف فيه..

* شيخ الأزهر يوقف قرار النائب العام بالسماح بزرع الكبد من المحكوم عليهم بالاعدام الى مرضى الفشل الكبدى وذلك لأن الموت فقهياً هو موت القلب وليس موت المخ.

* مدرسة بالقليوبية تفرض على الطالبات سماع شريط كاسيت يهاجم المسيحيين ، وخروج ثلاثة الاف طالب فى مظاهرة احرقوا فيها كنيسة إحتجاجا على قرار نقلها ليتراجع وزير التعليم بعدها عن هذا القرار..

* توبة ٢١ فنانة حتى كتابة هذه السطور وارتداؤهن للحجاب إعلاناً لهذه التوبة النصوح ، وتفرغهن للدعوة فى جامع **مصطفى محمود** أو فى بيوت الارستقراطية المصرية.. وقد تم تقسيمهن حسب محرضات التوبة: المجموعة الأولى: الشيخ الشعراوى وعمر عبد الكافى، و المجموعة الثانية كان المحرض فيها رحلة عمرة طفر فيها الدمع ، والثالثة : هاتف أتاهن فى المنام أن أقلعى عن الفن فهو رذيلة ورجس من عمل الشيطان..

*الدكتور فتحى سرور والدكتور المحجوب واللواء **عبد الحليم موسى** يعلنون فى إجتماع مع شباب الجامعات المصرية أن مصر بخير ولا مكان للعلمانية على أرضها.

ما هى العلمانية؟

تغد العلمانية من أكثر الكلمات فى قاموسنا اللغوى تعرضاً للظلم البين والخلط الشديد عن عمد او عن جهل، وهى قد اصبحت وصمة عار لكل من يتلفظ بها او من يجرؤ على أن ينتسب إليها فقد اقتربت رقبته من مقصلة التكفير وأصبح هدفا لحدالردة وكيف لا وهو منكر لما هو معلوم من الدين بالضرورة فى رأى دعاة الدولة الدينية!

والسبب فى هذا الموقف المعادى للعلمانية هو الخلط بينها وبين الإلحاد أما السبب الأقوى فهى أنها- العلمانية- ستسحب البساط من تحت اقدام المستفيدين من دعوة الدولة الدينية والمنظرين لها، فهى تدعو لحوار الافكارعلى مائدة العقل وتعريتها من رداء القداسة الذى يغطيها به هؤلاء الدعاة للوصول إلى اهدافهم، وهذا كله يجعل من المسألة مسألة بشرية بحتة، فإذا كان حديثهم عن البركة فى الاقتصاد الإسلامى حولته العلمانية لحديث عن محاولة خفض نسبة التضخم وزيادة الدخل القومى ، واذا كان كلامهم عن حكم الله حولته العلمانية إلى كلام عن الديمقراطية والدستور لتنظيم

العلاقات بين البشر فالله جل جلاله لا يحكم بذاته ولكن عن طريق بشر أيضا لهم أهوائهم ومصالحهم التى لابد من تنظيمها، واذا كانت قضيتهم هى قراءة الماضى فقضية العلمانية هى صياغة المستقبل..

* وفى السبعينات ومع استعمال السادات للجماعات الاسلامية كمخلب قط ضد اليسار المصرى وسماحه بالخربشات فى جسد هذا التيار ، والتى كان لابد ان تطور بعد ذلك إلى نهش فى جسد صاحب الدار والراعى نفسه الذى تصور ان القط ما زال أليفا ولم يعد إلى أصله كنمر مفترس .. فى ظل هذا المناخ هوجمت العلمانية من حملة مباخر هذا النظام مما دفع مفكراً كبيراً مثل د.زكى نجيب إلى كتابة مقال فى جريدة الأهرام تحت عنوان **عين- فتحة- عا**-محاولا فيه تفسير معنى العلمانية التى كانت ملتبسة على الكثيرين حتى ان مجرد نطقها بفتح العين أم بكسرها صار يمثل قضية تستحق الطرح على صفحات الجرائد، فيكتب زكى نجيب محمود بوضعيته المنطقية الساعية لتحديد الالفاظ وفك الغموض عن معانيها سواء كان المتحدث مهاجماً أم مدافعاً فكلاهما ينطق اللفظة مكسورة العين وكأنها منسوبة إلى العلم مع أن حقيقتها هى العين مفتوحة نسبة إلى هذا العالم الذى نقضى فيه حياتنا الدنيا ـ....) ولو كان الفرق فى المعنى بين أن تكون العلمانية مكسورة العين أو مفتوحة العين فرقاً يسيراً يمكن تجاهله لقلنا انه خطأ لا ينتج ضرراً كبيراً ،ولكن الفرق بين الصورتين فى نطق الكلمة فرق لا يستهان به مما يستوجب الوقوف والمراجعة»(١) .. ويعلل زكى نجيب محمود هذا بأن كلمة العلمانية ليس لها وجود فى اللغة العربية قبل عصرنا الحديث، فالكلمة هناك لها عند القوم أهمية وتاريخ على عكس الحال عندنا»(٢).

ويعترض د فؤاد زكريا على الضجة التى أثيرت حول استخلاص كلمة العلمانية بفتح العين من العالم أو بكسر العين من العلم ويعتبرها ضجة مبالغاً فيها لأن كلا المعنيين لابد أن يؤدى إلى الآخر، فالشقة ليست بعيدة بين الاهتمام بأمورهذا العالم وبين الاهتمام بالعلم، ذلك لأن **العلم بمعناه الحديث لم يظهر إلا منذ بدء التحول نحو انتزاع أمور الحياة من المؤسسات التى تمثل السلطة الروحية وتركيزها فى يد السلطة الزمنية، والعلم بطبيعته زمانى لا يزعم لنفسه الخلود بل إن الحقيقة الكبرى فيه قابليته للتصحيح ولتجاوز ذاته على الدوام وهو ايضا مرتبط بهذا العالم لا يدعى معرفة اسرار غيبية أو عوالم روحانية خافية**، ومن ثم فهو يفترض ان

معرفتنا الدقيقة لا تنصب إلا على العالم الذى نعيش فيه ويترك ما وراء هذا العالم لأنواع أخرى من المعرفة ، دينية كانت أم صوفية (...) ، فالنظرة العلمية عالمانية بطبيعتها »(٣)..

* ومع تنامى التيار الاصولى الإسلامى وتصاعد سطوته الثقافية والسياسية والاقتصادية على المجتمع المصرى كان لابد للعلمانيين أن يقدموا تعريفهم الخاص للعلمانية وأن يحاولوا فلك الارتباط الشرطى بين العلمانية والإلحاد من أذهان الناس.

فالمشكلة كانت قد انتقلت من برودة الأكاديمية إلى سخونة الشارع ، والأمر لم يعد أمر نطق بالفتح أو بالكسر وإنما أصبح غزلاً وتملقاً للمشاعر الدينية باسم محاربة العلمانية.. أصبح الأمر تخديرا مزمنا لكسب الجماهير المغيبة.. هنا اصبحت محاولة التعريف ضرورة ملحة وليست ترفاً دراسياً.

والمأساة تكمن فى أن كل ما يكتبه التيار الاصولى الاسلامى يستقى تعريفاته من اصوليين آخرين . وتظل الدائرة مغلقة لا تسمح بأى تواصل حتى بقصد الفضول المعرفى . فالأمانة العلمية تقتضيهم أن يستمدوا اراءهم عن العلمانية من تنظيرات العلمانيين أنفسهم لها.. وعلى حد علمى انه حتى الآن لم يربط علمانى واحد بين العلمانية وبين الإلحاد، فالعلمانية نظرة إلى المعرفة والسياسة والإلحاد نظرة الى الدين واللاهوت.

وبقراءة متأنية لكتابات رموز العلمانية المصرية الحديثة نستطيع أن نقرر هذه الحقيقة ونعرف العلمانية بالإيجاب وليس بالسلب... بحقيقتها وليست بانها التى غير الإلحاد حتى لا يصبح العلمانيون دائما فى موقف رد الفعل ودفع الهجوم ، وحتى لا يقعوا فى الشراك اللزجة المنصوبة لهم من قبل المعسكر الاصولى الذى يجعلهم دائمافى حالةاستنفار مستمر ،وقسم دائم بأغلظ الايمان : نحن مؤمنون مثلكم بل وأكثر وينتهى المزاد بفوز التيار الاصولى بالضربة القاضية لأنه جر العلمانيين من ساحة الواقع إلى حلبة الميتافيزيقية التى يجيد اللعب والمراوغة عليها..

ولنتفق على الاصل اللغوى لكلمة العلمانية(٤) فالعلمانية هى المقابل العربى لكلمة S arism فى الانجليزية أو sculair فى الفرنسية وأوصول الكلمة التى تعنى يستولد او ينتج او يبذر أو يستنبت من الاهتمامات الدنيوية الحيائية ، وم هنا فإنها استخدمت كصفة ايضا لاصحاب هذه الاهتمامات الدنيوية وللكلمة ايضا دلالات زمنية sacclum فى اللاتينية بمعنى القرن) حيث أنها تصف الأحداث التى قد تقع مرة واحدة فى كل قرن. فالدقة الكاملة لترجمتها كما يشير د.فؤاد زكريا هى الزمانية أى ا العلمانية ترتبط بالامور الزمنية اي بما يحدث فى هذا العالم وعلى هذه الارض فى مقابل

الأمور الروحانية التى تتعلق اساسا بالعالم الآخر. وقد كان المترجمون الشوام قديماً يستعملون لفظ العلمانية كترجمة للكلمة الفرنسية LAIQUE أو الانجليزية LAICISM وهى المأخوذة عن اللاتينية LAICUS أى الجماهير العادية أو الناس او الشعب الذى لا يحترف الكهانة تمييز ا لهم عن رجال الدين ، والمفهوم الثانى وان كان لا يستخدم الآن يؤكد المفهوم الأول ولاينفيه، فاللفظ قد تطور ليعبر عن التحول من حكم الإكليروس(الكهنوتى) إلى السيطرة المدنية(حكم الرجال العاديين) المعنيين بالشئون الدنيوية (الزمانية).

هذا عن المعنى اللغوى ، الذى كما رأينا لا يعنى الإلحاد من قريب او بعيد ،بدليل ان القس الذى لا يخضع لنظام كنسى محدد يطلق عليه SECULAR PRIEST أى قس عالمانى ، وليس قسا ملحداً وإلا كانت نكتة !!

* وسير المتربصون بالعلمانية ويقولون «هذا هو تعريف الغرب المختلف عنا شكلا ومضمونا فماذا عن تعريفكم أنتم» .. وإجابة السؤال هو ان تعريفات العلمانيين للعلمانية شأن أى تعريف فى إطار العلوم الانسانية تختلف باختلاف وجهة النظر والمدرسة الفلسفية التى ينتمى إليها صاحب التعريف ولكن فى النهاية تصب كل التعريفات فى مصب واحد...

– وأول هذه الأنواع من التعريفات هو التعريف الذى يستند إلى علاقة العلمانية بالدين..

– العلمانية ليست هى المقابل للدين ولكنها المقابل للكهانة (٥)

العلمانية هى التى تجعل السلطة السياسية من شأن هذا العالم والسلطة الدينية شأنا من شئون الله(٦)

– العلمانية فى جوهرها ليست سوى التأويل الحقيقى والفهم العلمى للدين»(٧)

– ثانياً: تعريف من حيث حقوق المواطنة وأسسها الدستورية والعلمانية لا تجعل الدين اساسا للمواطنة ، وتفتح ابواب الوطن للجميع من مختلف الأديان ، هذه هى العلمانية دون زيادة أو نقصان ، فهى لم ترادف فى أي زمان أو مكان نفى الأديان(٨)

وأسس الدولة العلمانية تتمثل فيما يلى:

(أ) أن حق المواطنة هو الأساس فى الانتماء بمعنى أننا جميعا ننتمى إلى مصر بصفتنا مصريين ، مسلمين كنا أم اقباطاً..

(ب) إن الاساس فى الحكم للدستور الذى يساوى بين جميع المواطنين ويكفل حرية العقيدة دون محاذير أو قيود..

(جـ)إن المصلحة العامة والخاصة هى أساس التشريع..

(د) ان نظام الحكم مدنى يستمد شرعيته من الدستور

ويسعى لتحقيق العدل من خلال تطبيق القانون ويلتزم بميثاق حقوق الانسان.(٩)

ثالثا :التعريف الأشمل من وجهة نظر معرفية وفلسفية

التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق(١٠)

هذا هو تعريف العلمانية للدكتور مراد وهبه والذى جاء فى معرض حديثه عن رسالة فى التسامح للمؤلف الإنجليزى جون لوك ، والذى خلص إلى ان المعتقدات الدينية ليست قابلةللبرهنة ولا لغير البرهنة فهى إما أن يعتقد بها الانسان أو لا يعتقد ولهذا ليس فى إمكان أحد ان يفرضها على احد ومن ثم يرفض لوك مبدأ الاضطهاد باسم الدين ، ويترتب على ذلك تمييزه بين أمور الحكومة المدنية، وأمور الدين. ويقرر مراد وهبه ان هذا التمييز هو نتيجة للعلمانية وليس سببا لها، فالعلمانية نظرية فى المعرفة وليست نظرية فى السياسة.. وهذا التعريف يتفق إلى حد كبير مع تعريف أخر هو أن «العلمانية محاولة فى سبيل الاستقلال ببعض مجالات المعرفة عن عالم ما وراء الطبيعة وعن المسلمات الغيبية»(١١).

الهوامش

(١) زكى نجيب محمود عن الحرية أتحدث ص١٨٤- دار الشروق..

(٢) نفس المصدر السابق ص١٨٦.

(٣) فؤاد زكريا الصحوة الإسلامية في ميزان العقل ص٤٦- دار الفكر.

(٤) أنظر فؤاد زكريا فى المصدر السابق ومحمد رضا محرم فى مقاله عن العلمانية والكهانة ومستقبل العمل السياسى في مصر ص١١. مجلة فكر عدد نوفمبر ١٩٨٩ ومحمد سعيد العشماوى مجلة القاهرة عدد ١٢١ ص٧٩.

(٥) د. محمد رضا محرم المصدر السابق ص١١.

(٦) د. محمد أحمد خلف الله- جريدة الأهالى العدد رقم ٦٠٢ ص١٠.

(٧) د. نصر حامد أبو زيد- نقد الخطاب الدينى ص٩ دار سينا للنشر.

(٨) د. غالى شكرى- أقنعة الإرهاب ص٤٤٣ هيئة الكتاب.

(٩) د. فرج فودة- حوار حول العلمانية ص٢٧ دار المحروسة.

(١٠) د.مراد وهبه- مجلة إبداع ص٩ عدد ٦ -١٩٩٢.

(١١) حسين أحمد أمين- دليل المسلم الحزين وحول الدعوة إلى تطبيق الشريعة ص٢٥٤ مكتبة مدبولى.

(١٢) مجلة فكر- عدد فبراير ١٩٨٥ ص٥ الافتتاحية).

كتاب

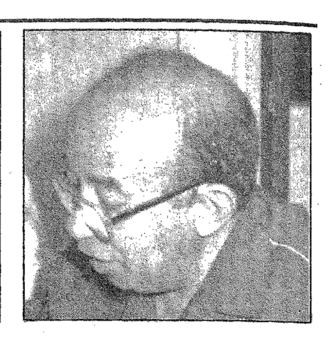
دراما «الأهالى»

حلمى سالم

فى حوالى ثمانمئة صفحة يحكى حسين عبد الرازق (رئيس تحرير جريدة «الأهالى» الأسبق، وأمين اللجنة السياسية بحزب التجمع التقدمى، حاليا، ورئيس تحرير مجلة «اليسار») قصة «الأهالى» مع السلطة ومع الحزب. هذا هو كتاب «الاهالى : صحيفة تحت الحصار» الذى يقدم تجربة ربما كانت فريدة فى بابها وفى الخبرة السياسية والمهنية التى تسوقها، لجمهرة القراء عامة، وللمشتغلين بالعمل العام- السياسى والصحفى-خاصة.

ومع ذلك فإن هذا الكتاب «ليس مجرد تجربة أو ذكريات شخصية، ولاهو دراسة أكاديمية فى الصحافة، وليس كتابا يتناول التاريخ السياسى لمصر فى الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٨ بكل الصراعات والأزمات التى عاشتها، ولاهو كتاب سياسى يرصد العلاقات بين السلطة والمعارضة، ولا أظنه دراسة فى العلاقات الداخلية لحزب التجمع» . كما يقول الكاتب نفسه. «إن فى الكتاب بعضا من كل هذا»، بحق.

ولهذا جاء الكتاب منجما ثرا للعديد من الخبرات المتنوعة العميقة، يعرض



حسين عبد الرازق

الأهالى

صحيفة تحت الحصار

دار العالم الثالث

لشباب الصحفيين وشباب السياسيين - وشباب المثقفين عامة- حقائق الصراع التحتى الذى يدور أسفل الشعارات الخفاقة على السطح: سواء من جهة شعارات السلطة عن حرية المعارضة ، أو من جهة شعارات الحزب عن استقلالية الصحيفة المعبرة عنه.

واذا كانت الحقائق التى كشفها الكتاب قد رفعت النقاب عن تناقضات موقف النظام السياسى من دعواه عن الحرية والتعدد والرأى الآخر (وقد أفصحت عن ذلك مجموعة من الوثائق المدهشة الحافلة بالكوميديا السوداء)، فإن الحقائق التى يكشفها الكتاب بخصوص العلاقة بين صحيفة حزبية معارضة وحزبها المعارض هى الهدية النادرة التى يقدمها حسين عبد الرازق- من قلب الموقع- للأجيال الجديدة. وهى الخبرة الحقة التى ينبغى علينا جميعا درسها واستخلاص عبرها الغنية ودروسها العميقة، لأنها تقدم نموذجا ساخنا «للتناقض بين الضرورة الحزبية والضرورة الصحفية » الذى هو المصدر الرئيسى لحالة التوتر السائدة بين كل الأحزاب المصرية والصحف الناطقة باسمها »- كما يقول صلاح عيسى- مدير التحرير آنذاك- فى الوثيقة رقم (٤٢).

على مدى أربعة عشر فصلا، وأربع وأربعين وثيقة، قدم الكتاب «سيرة تفصيلية» للحياة السياسية المصرية فى عقدى السبعينات والثمانينات ، وللحياة الاجتماعية والفكرية والحزبية، عبر كمية هائلة من القصص والأخبار والمواقف والرؤى المتلاطمة لحقبة متلاطمة.

وجه البعض للكتاب مأخذين أساسيين: الأول هو «المنحى الذاتى الشخصى» لبعض وقائعه أو حكاياته أو أحكامه. والثانى هو «الإفراط فى التفاصيل» الصغيرة.

والحق أن المرء لايرى وجها يسوغ

هذين المأخذين .

فمن الناحية الأولى: لابد أن نعرف أن سيرة هائلة كهذه- يرويها صاحبها من موقعه فى قلب الحدث الموار- لايمكن لها أن تتفادى الجانب الذاتى أو الشخصى بحال، ومع ذلك فإن الكاتب قد حاول أن يقلل من هذا الجانب بوسيلتين: الأولى أنه يضع اسمه على الكتاب، بما يعنى أنه يقدم رؤيته هو لما حدث وتقييمه لما جرى. والثانية: إيراده لكمية هائلة من الوثائق التى تدعم روايته وتجعل حكاياته موثقة موضوعيا. وفوق كل ذلك، فإن نوعية الموضوع تفرض بعض لمحات من هذه الذاتية . على أن لهذه الذاتية طبيعة موضوعية تطلعنا على الأجواء والمناخات التى وقعت فيها هذه السيرة المعقدة الملتبسة.

وقد أوضح حسين عبد الرازق أنه يقدم هذه السيرة (الشهادة) للرأى العام «وكل شهودها أحياء، ليكون من حق الجميع تصحيح أى خطأ أكون قد وقعت فيه دون قصد، أو يقدم تفسيرا مختلفا للوقائع والمعلومات الواردة فيه»- كما يقول بنفسه فى التقديم.

ومن الناحية الثانية، فإن كثرة التفصيلات والوقائع الصغيرة، كانت أمرا ضروريا فى دراما عريضة شاملة كهذه، خاصة أنها تدور على أرض واسعة عديدة المجالات والأبطال والحبكات: السلطة، الموقف الاجتماعى والسياسى والفكرى للنظام الحاكم، المصادرة، العلاقات العربية والدولية ، السادات ومبارك، كتاب كبار وكتاب صغار وكتاب نص نص ، وغير ذلك. كما أن هذه التفصيلات الدقيقة والوقائع الصغيرة ربما حملت من المغازى والدلالات- فى رواية عريضة كهذه- أكثر مما تحمل الوقائع الكبرى والمواقف «العلنية» الجليلة.

والمعول- على كل حال- هو ألا تفقد هذه التفصيلات الصغيرة قدرتها على الإثارة وجذب الانتباه. وقد كانت هذه التفصيلات الصغيرة بالفعل- بالنسبة لقارئ مثلى على الأقل- مصدر إثارة دائمة ، لم تقع فى منطقة الإملال أو التزيد لحظة واحدة. بل إنها شكلت - لصغرها ودقتها- خيوطا حية فى سرد روائى مدهش وكاشف فى هذه الدراما الكبيرة. (وخاصة تلك القصص التى تتعلق بأساليب النيابة والمباحث فى مصادرة الجريدة فى المساءات العديدة للأربعاءات العديدة التى تمت فيها هذه المصادرات، أو تلك القصص التى تتعلق بالخلفيات «النفسية» أو «الشخصية» «المستترة» للخلافات الفكرية الكبيرة «الظاهرة»، حول قيادة «الأهالى» وعلاقتها بالحزب التى يصدرها.)

هذا كتاب خلافى لاريب. سيثير العديد من ردود الفعل المتباينة، وربما كانت هذه هى مأثرته العظمى. لكنه- مهما اختلف عليه الأشخاص والآراء، ومهما كانت دوافع هذا الاختلاف عليه- يظل حدثا شجاعا كبيرا فى حياتنا



السياسية والصحفية،لأنه سيبقى أول كتاب يقدم للقراء مثل هذه السيرة المشتبكة المعقدة: سيرة صحيفة معارضة فى صراعها مع السلطة الحاكمة، وفى صراعها مع حزبها المعارض،فى آن، حتى صار «حصارها» حصارا مزدوجا.

وفى هذا السياق سيقدم هذا الكتاب مادة بالغة الخصوبة لأهل السياسة وأهل المهنة (الصحافة) لتحليل آليات العمل السياسى والصحفى فى شريحة تحتية حساسة من حياتنا الراهنة.

وفوق ذلك، فإن الجانب الوثائقى فيه - وهو قسم حافل- يصلح مادة بالغة الفائدة للمحللين وعلماء اجتماع السياسة والصحافة، يستخرجون منها الرؤى الحقيقة التى تحكم العمل السياسى والقانونى والأخلاقى المصرى فى عقد من أهم العقود الملتهبة فى الحياة المصرية الراهنة.

البينالى الثانى للسينما العربية :

هيانتحرر من التابو هيا نقاوم السوق

د. مجدى عبد الحافظ

أقيم فى الفترة من ١١ وحتى ١٩ يونية ١٩٩٤ بمعهد العالم العربى بباريس (وهو هيئة عربية فرنسية ذات منفعه عامة وخاضعة للقانون الفرنسى) البينالى الثانى للسينما العربية، وهو مهرجان ينظم كل عامين وتتخلله مسابقة تسعى الى تشجيع السينمائيين العرب فى سائر أنحاء العالم، والتعريف بأعمالهم داخل فرنسا وخارجها.

يشمل المهرجان أربعة أقسام، الأول قسم المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة والقصيرة، والقسم الإعلامى، وقسم إستعادة الأعمال القديمة، ورابعا قسم التكريم وتقدم الأفلام فى المهرجان ناطقة بلغاتها الأصلية .مع ترجمة فرنسية ، ويشترط أن تكون الأفلام من إخراج سينمائيين عرب، بصرف النظر عن جنسياتهم الحالية، أو عن مصادر الانتاج (عربى أو مشترك)، أو أماكن التصوير. كما أن مشاركة الأفلام المعروضة فى هذا المهرجان لاتمنعها من المشاركة فى مهرجانات أخرى دولية كانت أو وطنية. والشرط الوحيد هو أن تكون قد أنجزت بعد نهاية البينالى الماضى، بحيث لايكون قد مر عليها أكثر

من عامين.

وفي قسم المسابقة ، التي تم اختيار أفلامها وأفلام الأقسام الأخرى بمعرفة د. **ماجدة واصف** المشرفة العامة على المهرجان، تيارات الأفلام الطويلة التالية:

-«**البحث عن زوج امرأتي**» للمغربي **عبد الرحمن التازي** وهو إنتاج مغربي ١٩٩٣، وفيلم «**الليل**» للسوري **محمد ملص**، وهو إنتاج سوري فرنسي مشترك ، ١٩٩٢، وفيلم «**باب الواد سيتي**» للجزائري **مرزاق علواش**. وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٤، وفيلم «**حتى إشعار آخر**» للفلسطيني **رشيد مشهراوي**، وهو انتاج فلسطيني- هولندي ١٩٩٣، وفيلم «**الكومبارس**» للسوري نبيل المالح، وهو إنتاج سوري ١٩٩٣، وفيلم «**أن الأوان**» للبناني **جان كلودقدي** وهو إنتاج لبناني ١٩٩٤ ، وفيلم «**مرسيدس**» ليسري نصر الله، وهو إنتاج مصري فرنسي مشترك ١٩٩٣، وفيلم «**توشيا**» للجزائري **رشيد بلحاج** وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «**الاعصار**» للبناني **سمير حبشي** وهو إنتاج لبناني روسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم ث«**لاثة على الطريق**» لمحمد القليوبي وهو إنتاج مصري ١٩٩٢ ، وفيلم «**لية يابنفسج**» **لرضوان الكاشف** وهو إنتاج مصري ١٩٩٢، وفيلم «**ياسلطان المدينة**» للتونسي **منتصف زويب**، وهو إنتاج تونسي فرنسي مشترك ١٩٩٢، وفيلم «**ضحك ولعب وجد وحب**» **لطارق التلمساني** وهو إنتاج مصري ١٩٩٣/

وقد أفتتح المهرجان بفيلم **نادر جلال** «**الإرهابي**»، وهو إنتاج مصري ١٩٩٤، وأختتم بالفيلم الحاصل على جائزة التقدير الخاص من المحكمين بمهرجان كان الأخير للتونسية **مفيدة التلالي** وهو إنتاج تونسي- فرنسي مشترك. كما شارك في مسابقة الأفلام الروائية القصيرة الأفلام التالية:

«بور» ومدته ١٦ دقيقة للجزائري محمد الأمين بن جمعه وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٤ ، وفيلم «الصلب» ومدته ٤٠ دقيقة للجزائري كريم ترايديه وهو إنتاج جزائري هولندي مشترك ١٩٩٣، وفيلم «غدا نصور» ومدته ٧ دقائق لميريام باكير وهو إنتاج فرنسي ١٩٩٣ ، وفيلم «عروسة النيل» ومدته ١٩ دقيقة لعاطف حتاته وهو إنتاج مصري ١٩٩٣، وفيلم «زواج مع وقف التنفيذ» ومدته ١٧ دقيقة للمغربي رشيد بوطانوس وهو إنتاج مغربي فرنسي مشترك ١٩٩٣، وفيلم «أكتوبر» ومدته ٣٧ دقيقة للموريتاني عبد الرحمن سيساكو، وهو إنتاج فرنسي- روسي- موريتاني مشترك ١٩٩٣، وفيلم «الرمال البيضاء» ومدته ١٧ دقيقة للجزائري محمد الأرقش، وهو إنتاج جزائري فرنسي مشترك ١٩٩٣، وفيلم «بيت من ورق»

ومدته ٣٨ دقيقة للفلسطيني هاني أبو أسعد، وهو فلسطيني هولندي مشترك ١٩٩٢. وفيلم «يانبيل» ومدته نصف ساعة للتونسي محمد زران وهو إنتاج فرنسي تونسي مشترك ١٩٩٣.

هذا إلى جانب الأفلام الأخرى في القسم الاعلامي أو قسم إستعادة الأعمال الماضية والتي عرضت فيها أفلام كثيرة مثل «أنا حرة»، «والسقامات» لصلاح أبو سيف، و«المخدوعون» لتوفيق صالح، «وليلة القبض على فاطمة» لبركات و«الحب فوق هضبة الهرم» لعاطف الطيب، و«الجوع» لعلي بدرخان، و«البوسطجي» لحسين كمال، «والطوق والأسورة» لخيري بشارة و«وأرض الاحلام»لدواد عبد السيد، «والأرض» ليوسف شاهين ، «وشحاذون ونبلاء» لأسماء البكري، إضافة الى أفلام أخرى جزائرية وتونسية وعراقية وسورية ولبنانية، والغرض من إعادة عرض هذه الأفلام هو أن يتعرف الجمهور الفرنسي بشكل أوسع على السينما العربية في تجلياتها المختلفة في البلدان العربية. كما عرض من جانب آخر عدد من الأفلام لايقل أهمية وهو نتيجة لتكريم الوجوه الهامة للسينما العربية، وكان تكريم هذا البينالي مزدوجا إذ كرم سعد الدين وهبة والمخرج اللبناني الراحل مارون بغدادي، ولهذا أختيرت بعض الأفلام التي كتب قصتها أو شارك في السيناريو الخاص بها سعد الدين وهبة، مثل «مراتي مدير عام» و«أرض النفاق» لفطين عبدالوهاب، و«الحرام» لهنري بركات، و«زقاق المدق» لحسن الأمام»، و«الزوجة الثانية» لصلاح أبو سيف ، و«أريد حلا» لسعيد مرزوق و«آه يابلد» لحسين كمال، وأختيرت بعض أفلام الراحل مارون بغدادي لتكريمه ضمن الأفلام الروائية الطويلة:بيروت وبيروت»، و«خارج الحياة» و«الرجل المحجب» و«الحروب الصغيرة» و«لبنان بلد العسل والبخور» و«مارا». وأفلام وثائقية وتسجيلية مثل: «حكاية قرية وحرب» و«أجمل الأمهات». وقد جاء في كلمة سعد الدين وهبة ردا على الكلمة التي حياه فيها إدجار بيزاني رئيس معهد العالم العربي، أنه عندما جاء الفرنسيون للشرق جاء معهم المغامرون ممن أساءوا لفرنسا، كما جاءت المطبعة، إلا أنه رحل المغامرون وبقيت المطبعة.وإذا كانت فرنسا تود من معهد العالم العربي في قلب باريس أن يكون إعتذارا منها على مااقترفه الاستعمار في بلادنا العربية، فنحن نقبل هذا الاعتذار ، على أن تحذو حذوها بقية بلدان الغرب ، مقدمين في عواصمهم اعتذارات أخرى للعالم العربي.

هذا وقد شارك في لجنة التحكيم التي رأسها الكاتب اللبناني المعروف أمين معلوف كل من السينمائي الجزائري عبده بن زيان مؤسس

الاتحاد الجزائرى لنوادى السينما، ومدير التليفزيون الجزائرى، والناقد السينمائى سمير فريد ، إضافة الى السينمائى المغربى **جلالي فرحاتى** والذى عمل أيضا ككاتب وممثل وهو الحاصل على الجائزة الكبرى لمهرجان السينما العربية فى باريس فى يونية ١٩٩٢، إضافة الى الفرنسية ممثلة المسرح والتليفزيون **بريجيت روان** وهى أيضا مخرجة سينمائية- كما ضمت اللجنة الألمانية هيلما ساندرز برامز وقد عملت كمذيعة تليفزيونية وكصحفية وناقدة سينمائية ، بالاضافة لإخراجها لعديد من الأفلام الطويلة والقصيرة. وضمت اللجنة أيضا الفرنسى **دومينيك سانتيه** وهو موزع لأفلام العالم الثالث ومؤسس لسينماتيك سينما المهجر.

وقد أسفرت نتائج هذا البينالى الثانى عن الآتى:-

جائزة الجمهور للفيلم الروائى الطويل وقيمتها ٢٠ ألف فرنك تمنح على هيئة فيلم خام فاز بها فيلم **«الليل» للسورى محمد ملص،** ويعرض الفيلم فى ١١٥ دقيقة قصة ابن (مخرج الفيلم) فى محاولته لتعقب حياة والدة ذلك المقاتل فى صفوف المقاومة فى فلسطين . محاولة إستعادة وقائع حياة ذلك المناضل عبر ذاكرة زوجته الحية، ووالدة المخرج ، يحاول من خلالها ملص برغبة عارمة أن يعيد كرامة الوطنية التى افتقدها حين لحق به وبأبيه وبمدينتة القنيطرة عار الهزيمة حين أحتل مدينتهم الاسرائيليون عام ١٩٦٧. ولم يستطع محمد ملص حضور ذلك المهرجان إذ منعته سلطات بلاده من المشاركة وبعث بفاكس الى المهرجان يطالب فيه بالتضامن معه، وقد أبدى المشاركون تضامنا لاحد له، وناشدوا السلطات السورية فى رسالة مشتركة السماح للمخرج بالمغادرة، والفيلم يشد المتفرج لأجوائه الحالمة، ويخلط بين الحلم والحقيقة بصورة رائعة، وتقنية عالية بشكل يجعل المتفرج يتفاعل معه، ويشعر بأحلامه واحباطاته، ولحظات السعادة البسيطة ، والبحث الدائم الذى لا يتوقف عن معنى للحياة وللكرامة ، وللهزيمة،وللمراجعة.

وفاز بجائزة الجمهور للفيلم الروائى القصير وقيمتها ١٥ ألف فرنك وتمنح أيضا على هيئة فيلم خام فيلم **«بيت من ورق» للفلسطينى هانى أبو أسعد** ، ويقدم الفيلم فى ٢٨ دقيقة حكاية طفل فى الثالثة عشرة من عمره (خالد) على خلفية هدم منزل اسرته الأصلى، واعتمادا على أصدقائه وأخيه وعلاقته بأمه يتخذ قرارا ببناء منزل ويأخذ الأمر بجدية ويعلن مشروعه على أصدقائه الصغار وتبدأ مهمة الصغير الصعبة فى الحصول على المواد اللازمة لبناء المنزل وتحقيق حلمه الصغير.

وفاز بجائزة تقدير خاصة من لجنة التحكيم للفيلم القصير، فيلم **«بين الغياب والنسيان» للمغربى داود**

أولاد سيد، ويدور الفيلم فى عشرين دقيقة حول صانع أوان فخارية يشترى بطريقة الصدفة بروازا قديما يضع فيه صور عائلته ، إلا أن البائع يصر على أن يأخذه بالصورة القديمة التى به وهى لصياد أسماك ، و«تطق» فى ذهنة فكرة أن يذهب فى البحث عن صاحب الصورة فيصل لميناء ساليه بالرباط ليعطى صاحب الصورة صورته ،إلا أن مركبه لايعود إلى الميناء، فيعلق الرجل صورة الصياد على إحدى الصخور ويعود أدراجه . والفيلم ابيض واسود، وأهم ما فى هذا الفيلم هو التصوير، ولم تعالج الفكرة بالقدر الذى تستحق.

وفاز بجائزة لجنة التحكيم عن الفيلم الروائى القصير وقيمتها ٤٥ ألف فرنك تقدم على شكل خدمات مخبرية فيلم «**عروس النيل**» للمصرى الشاب عاطف حتاته الذى حكى ١٩ دقيقة قصة يومين فى حياة الفلاحة الصغيرة (صدفة) التى لم تتجاوز الإثنتى عشرة عاما ويقرر أهلها تزويجها من عجوز بالقرية. اليوم الأول قبل أسبوع من عرسها تظهر فيه آمالها وأحلامها وتطلعاتها الصغيرة مع أصدقاء سنها، ثم اليوم الذى من المفترض أن تزف فيه الى العجوز، ويبرز الفيلم العادات والتقليد المصاحبة لمثل هذه المناسبات فى قرية مصرية فقيرة، وينتهى الفيلم نهاية مأساوية حينما تلقى الصغيرة بنفسها فى النيل لتصبح عروسا له، وتندمج الأسطورة القديمة فى الواقع المأساوى الأليم، تغير الزمان إلا أن القهر الواقع على المرأة منذ زمان الأسطورة الى إليوم لم يتغير. فوقوعها بالرغم منها فى أحضان النيل غريقة، مثل وقوعها بالرغم منها أيضا فى أحضان العجوز مغتاله (مغتاله فى أحلامها، وطموحاتها ، وأنوثتها).

وفاز بجائزة معهد العالم العربى للفيلم الروائى الطويل الأول وقيمتها ٣٠ ألف فرنك فيلم «**حتى إشعار أخر**» للفلسطينى **رشيد مشهراوى**، ويدور الفيلم فى غزة فى عام ١٩٩٣، حين تعلن مكبرات الصوت عن حظر التجول فى أحد المخيمات الفلسطينية للاجئين فتغلق الأبواب على بيوتها وسكانها، وتخلو أزقة المخيم المكتظة من حياة سكانه، وتصبح مسرحا االأقدام الجنود وسياراتهم العسكرية. فى هذا الإطار يبنى الفيلم فكرته على تصوير إحدى عائلات المخيم من خلال يوم واحد من حياتها، حيث أصبحت البيوت معتقلا جماعيا لسكانها، ويصبح الوقت لامعنى له حيما تتشابه ساعاته ودقائقه فى انتظار ذلك العبث المسمى «الإشعار الآخر».

وفاز بجائزة لجنة التحكيم للفيلم الروائى الطويل والتى أصبحت تسمى «**جائزة مارون بغدادى**» **وقيمتها** ٥٠ ألف فرنك وتمنح للمخرج فيلم «**ثلاثة على الطريق**» **لمحمد القليوبى**» وتدور أحداث الفيلم خلال ثلاثة أيام هى المسافة من الأقصر وحتى

الوجه البحرى فى سيارة نقل خلال أحداث الفتنة الطائفية بالصعيد. يقود السيارة محمود بصحبة صبى فى الثالثة عشرة من عمره (خليل) ، يود الوصول الى أمه المنفصلة عن والد وتعيش فى طنطا. وبصحبة تحية وهى غازية تعمل بفرقة جوالة، وتود اللحاق باحدى صديقاتها، وعبر ثلاثة أيام نكتشف أحداثا ومفاجاءات تعرى المجتمع المصرى وتكشف عن مشاكله وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وفاز بجائزة معهد العالم العربى لأفضل ممثل السورى بسام كوسا وأفضل ممثلة السورية سمر سامى عن دورهما فى فيلم الكومبارس للمخرج السورى **نبيل المالح**، ويدور الفيلم فى مدة مائة دقيقة فى شقة صغيرة لاتغادرها الكاميرا الا فى نهاية الفيلم، وعلى الرغم من هذا فلم يشعر المتفرج بالضجر أو بالضيق والاختناق، وبدلا من إعتماده على عناصر الابهار السينمائية اعتمد على الحوار بشكل كبير، وهذا فى الحقيقة ما أظهر قدرات ممثليه وساعدهم على التألق بمواهبهم التمثيلية العالية. والفيلم يحكى قصة شاب فقير يعمل كومبارسا، يقع فى غرام أرملة شابة ولايجد مكانا يلتقى فيه معها سوى شقة أحد أصدقائه. إلا أن مشاكل الواقع وأصدائها تلاحقهما، وتفرض نفسها عليهما، مما لايجعل لواحة الحرية المسروقة تلك أى معنى مادام الواقع الذى فرضه عليهما مازال يغرق فيما أوصلهما لذلك، وكأنه كشف عن الدائرة العفنة التى تحيط بكل مجتمعاتنا العربية.

وأخيرا فاز بالجائزة الكبرى لمعهد العالم العربى للفيلم الروائى الطويل وقيمتها ٨٠ ألف فرنك (٥٠ ألف تمنح للمخرج و٣٠ ألف للمنتج) بالإضافة الى ٦٠ ألف فرنك أخرى تمنح كمساعدات فى التوزيع عند عرض الفيلم بفرنسا، وقد فاز بهما فيلم **«باب الواد سيتى»** للجزائرى **مرزاق علواش**. ويعرض الفيلم فى ٩٣ دقيقة وقائع حى شعبى فى حى باب الواد فى الجزائر العاصمة ، بعد الحوادث التى جرت فى عام ١٩٨٨ ، حينما توترت العلاقات وتصاعد العنف والتعصب. وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان لهذا العام فى الشهر قبل الماضى، ولاقى مخرجه مشكلات عدة أثناء تصويره فى الجزائر نظر للحالة الأمنية والتطرف وهما مايحكمان الجو العام فى العاصمة.

وفى إطار المهرجان أقيمت ثلاث ندوات: الأولى تمت على مدى يومين وكانت لقاء عربيا أوربيا حول الانتاج المشترك السينمائى والتليفزيونى، وأدار الندوة **نور الدين صايل** ، وقد ناقشت الانتاج الأوربى العربى المشترك خاصة بعد مازادت فى خلال الفترة الماضية عدد الأفلام الذى ميزها الإنتاج المشترك، خاصة بين فرنسا ودول المغرب العربى وسوريا ولبنان، وبعض الأفلام

المصرية ، وهدفت الندوة الى وضع **النقاط على الحروف حول إمكانيات التبادل والتعاون بين الدول الأوروبية والعربية، وكشف العقبات التى تعيق هذا التعاون وذلك لتحسين هذا التعاون والتبادل مستقبليا،** ولذا حرصت إدارة المهرجان على دعوة ممثلين عن الاتحاد الأوربى ومسئوليه عن السينما فى قنوات التلفزة وممثلين عن المراكز الوطنية للسينما فى أوروبا.

ودارت الندوة الثانية حول **الاقتباس الأدبى فى السينما العربية،** وأدارها **وليد شميط** وشارك فيها الى جانب الأخوة العرب من بلدان عربية متعددة من مصر **سعد الدين وهبه وكمال رمزى.** وحاولت الندوة طرح بعض الاسئلة : **منها كيف استفادت السينما العربية من العلاقة بين الطروحات الفكرية والواقع المعاش خاصة على المستوى الجمالى وعلى مستوى أساليب السرد؟..** بالإضافة الى ظاهرة سينما المؤلف ولجوء السينمائيين الى كتابة سيناريوهاتهم وأثر ذلك على تعامل السينما مع النصوص الأدبية، ومشكلة الافتقار الى كتاب السيناريو، وأخيرا أساليب السينما العربية وأدواتها فى التعبير والسر ومفرداتها اللغوية، وعلاقته بالتراث الثقافى العربى وما يحفل به الأدب العربى من فنون سابقة على السينما.

أما الندوة الثالثة والأخيرة فكانت حول كتابة السيناريو كرهان جوهرى للسينما العربية وأدارها **خميس الخياطى،** وحضرها كثيرون من كتاب السيناريو العرب، وقدم **فايز غالى** ورقة مكتوبة أبان فيها أن الرقابة ليست فقط رقابة الدولة، بل الرقابة الاجتماعية ، والتى يمارسها أفراد المجتمع، بحيث أصبحت رقابة دينية أكثر منها سياسية وأوضح أثر الصعوبات المادية فى الحد من خيال السيناريست الذى يلجأ فى أحايين كثيرة لإلغاء بعض المشاهد لأنها مكلفة للانتاج . وشرح **وحيد حامد** المشاكل والصعوبات التى يعانيها السيناريست بمصر.

وتحدث نورى بوزيد عن السينما التونسية وتحررها من الرقابة ، حيث استطاع السيناريست التونسى أن يتحرر من رقابة الدولة والمجتمع وأسقط كل التابوهات كالجنس والدين والسياسة، وقد لاقى اعتراضات كثيرة حول رأية هذا. ومن المغرب عرضت فريدة بن اليزيد تجربتها الذاتية كامرأة تعتبر السيناريست الوحيدة فى المغرب. وتحدث نبيل المالح عن التحدى الذى يواجهه العرب فى مواجتهم لأربعين محطة تليفزيون فضائية يسيطر عليها فكر وعقل واحد ودعا السينمائيين وكتاب السيناريو



العرب الى مقاومة السوق وشروطة مهما كان هذا صعبا ، وتحدث عن دور الدولة فى الانتاج وعن أهمية وجود اتحادات أو على الأقل تجمعات عربية من السينمائيين العرب فى المشرق والمغرب لمواجهة السينما التجارية ومواجهة تيار البث عبر الأقمار الصناعية. وقد أكد رؤوف توفيق على اختلاف السينما فى المغرب العربى وخاصة تونس عنها فى مصر، وأرجع ذلك لتحرر السينما فى تونس من متطلبات السوق العربى، نكون إنتاجها يتم اعتمادا على رؤوس الأموال الفرنسية بعكس السينما المصرية التى تعتمد على رأس المال العربى، وجمهور المنطقة العربية وبالتالى متطلبات السوق العربى.

وعلى هامش النتائج نرى أن هناك أفلاما قد ظلمت ولم يلتفت لها أعضاء هيئة التحكيم فى المهرجان بالرغم من أنها لاقت إستحسان الجمهور والسينمائيين وكل من شاهدها وفى مقدمة هذه الافلام «ليه يابنفسخ» لرضوان الكاشف، و«مرسيدس» ليسرى نصر الله»، والذى أشاد به المخرج الجزائرى مرزاق علواش حينما صعد المنصة لاستلام الجائزة الكبرى عن فيلمه «باب الواد سيتى» ،وأيضا فيلم «زواج مع وقف التنفيذ» وهو فيلم قصير للمغربى رشيد بوطانوس الذى لاقى استحسانا كبيرا جدا.

على كل يبقى هذا البينالى علامة مميزة وأصيلة للسينما العربية فى قلب أوروبا ، حيث أنه المهرجان الوحيد المخصص للأفلام العربية ، إذ أن كل مهرجاناتنا العربية على كثرتها لاتخصص للفيلم العربى وحده مهرجانا مقصورا عليه، والحق يعود الفضل فى هذا الجهد الكبير الذى بذل فى البينالى الى السيدة ماجدة واصف المشرفة العامة على المهرجان والمتعاونين معها حيث بذلت قصارى إمكاناتها فى إنجاح هذا الملتقى الذى نرجو له أن يستمر وبنفس الحماس.

نبض الشارع الثقافى

أوراق «صقر خفاجة» الكلاسيكية

احتفل قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بآداب القاهرة الشهر الماضى ، بالذكرى الثلاثين لرحيل «د. محمد صقر خفاجة»- ١ نوفمبر ١٩١٩-٢ يناير ١٩٦٤- الذى يعد عميد الدراسات اليونانية واللاتينية فى مصر، والمعهد الحقيقى لهذه الدراسات للأجيال التى تلته من الباحثين، شارك فى الاحتفال د. حسنين ربيع نائب رئيس الجامعة ، ود. محمد حمدى ابراهيم عميد كلية الآداب، ود. أحمد عتمان رئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية ، وشقيق العالم الراحل د. زكريا خفاجة، وصديقه د. عبد اللطيف أحمد على.

وخصص القسم - بهذه المناسبة- العدد الثالث من مجلة «أوراق كلاسيكية» التى يصدرها عن «د. خفاجة» تعرضت فيه لسيرته العلمية، ولمحات من حياته، وأهم أعماله المنشورة. ويأتى هذا العدد ليؤكد- كما أشار د. أحمد عتمان- على أن الدراسات اليونانية واللاتينية فى مصر قد أصبح

لها تاريخ، وأنه قد آن الأوان لتأمل انجازات الرعيل الأول من أساتذة هذا المجال.

ولد «د. خفاجة بإحدى قرى محافظة القليوبية، وحصل على ليسانس الآداب فى فرع الدراسات اليونانية واللاتينية عام ١٩٤٠ بتقدير جيد جدا، وعمل مدرسا ابتدائيا بعد تخرجه، إلى أن تم تعيينه عام ١٩٤٥ معيدا بنفس الكلية التى تخرج منها، وفى نفس القسم أيضا، فاجتهد فى حصوله على درجة الماجستير عام ١٩٤٦، وكان موضوع رسالته عن الأدب اليونانى فى عصر الاسكندرية «ثيوكريتوس» . وأمام نبوغه قررت جامعة القاهرة سفره فى بعثة الى فرنسا عام ١٩٤٦، لاستكمال موضوع دراسته،فحصل على دكتوراة الجامعة من السوربون عام ١٩٤٩، فى موضوع الأدب اليونانى فى مدرسة الاسكندرية، ثم دكتوراه الدولة من السوربون أيضا عام ١٩٥١، فى موضوعين : الأول عن الأساطير فى أشعار ثيوكريتوس، والثانى عن «هيرودوت» وأسلوبه فى الكتاب الثانى.

وعاد«د. صقر خفاجة» ليواصل جهوده العلمية استاذا بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية بآداب القاهرة، وتدرج فى مناصبه ، حتى أصبح عميدا للكلية عام ١٩٦٣، وهو المنصب الذى ظل فيه لمدة عام واحد، إذ توفى عام١٩٦٤، بسبب الارهاق الشديد فى العمل، بعد ماترك طريقا ممهدا فى الدراسات اليونانية واللاتينية فى مصر، مايزال تلاميذه سائرين على دربه، وأثرى المكتبة العلمية بالعديد من المؤلفات والدراسات تجاوزت العشرين كتابا ، مابين التاليف والترجمة

أما مجلة «أوراق كلاسيكية» التى يصدرها قسم الدراسات اليونانية واللاتينية سنويا، ويشرف عليها «د. أحمد عتمان، فهى تمثل إصدار اهاما فى عرض آخر ما توصلت اليه الدراسات العلمية فى هذا المجال، وهى خطوة تنتظر كل الدعم من جامعة القاهرة لتعميم الفائدة، حتى لاتبقى حبيسة الأسوار الجامعية فقط، بل تتعداها إلى جميع المهتمين بالدراسات المقارنة والتقابلية، ولقاء الحضارات ، خاصة أنها تحتوى على دراسات باللغات العربية والانجليزية والفرنسية والايطالية واليونانية. واحتوى العدد الثالث على دراسات للباحثين د. أحمد عثمان ود. محمود فهمى حجازى ود. ماهر شفيق فريد والراحلين د. محمد صقر خفاجة ود. على الغمراوى ويعد بحث «د. ماهر شفيق فريد» «كلاسيون ومحدثون، من الأبحاث الهامة المنشورة فى هذا العدد، إذ تناول تطور بعض الخيوط الشعرية عبر الزمان، وانتقالها من ثقافة إلى أخرى، ووقف عند أربعة خيوط من منبعها فى الكلاسيكيات وهى خيط الرحلة الى العالم الآخر، انطلاقا من الكتاب الحادى عشر من

«أوديسية» هوميروس، وخيوط الشعر الرعوى، انطلاقا من رعويات «ثيوكريتوس» ، وخيط التحولات انطلاقا من تحولات «أوفيد» ، وخيط الغزل انطلاقا من غزليات «كاتولوس» ، مؤكدا أن هذه الخيوط أشبه بلحن دال متردد، يجرى عليه الشعراء تنويعات لاحصر لها، بحكم اتساع وراها الفكرى والروحى والوجدانى، وارتكازها فى الوعى، واللاوعى على السواء. فإذا وقفنا عند خيط الرحلة الى العالم الآخر، سنجد أن «هوميروس» كتب فى الكتاب الحادى عشر من «الأوديسة» واصفا نزول بطله «أوديسيوس» الى العالم السفلى- هاديز- حيث التقى بالكثير من مشاهير اليونان وأبطالهم، وهو تقليد من تقاليد الأدب العظيمة، أرساها «هوميروس» وألقى الضوء على العالم الإنسانى من خلاله، وهى رحلة عرفها قراء الأدب الغربى، عند قراءة رواية «تليماك» للكاتب الفرنسى «فنلون» - ترجمة رفاعة الطهطاوى- و«حكايات تانجلوود» للروائى الامريكى «ناثا نيل هوثورن» ، وقصيدة «يوليسيز» للشاعر الانجليزى «ألفرد تنسن» ، ورواية «يوليسينر»- عوليس- للأديب الايرلندى «جميس جويس»، وقصيدة «الأوديسة» للأديب اليونانى الحديث «نيكوس كازنتزاكيس»، وكذلك عند «أرسطو فان» فى مسرحية الضفادع عند اليونان ، وافرجيليوس عند الرومان فى محلمته «الألياذة» والمعرى فى رسالة الغفران وابن شهيد فى رسالة التوابع والزوابع عند العرب، ودانتى فى الكوميديا الالهية عند ايطاليا، عند انجلترا فى «الفردوس المفقود» و«الفردوس المستعاد وقصيدة «ثورة فى الجحيم» للشاعر العراقى «جميل صدقى الزهاوى»، التى تبلغ أبياتها ٤٣٥ بيتا، ولعل هذا المبحث يدلل على أهمية الأدب المقارن، فى دراسة تاريخ الأفكار، وأن الشعراء جميعا- فى نظر د. ماهر شفيق فريد- قد خرجوا على نحو مباشر أو غير مباشر، من معطف شاعر اليونان الضرير الذى تنازعت على نسبته اليها سبع مدائن.

المبحث الثانى الهام فى هذا العدد هو «نهاية العصور الكلاسيكية وبداية العصور الوسطى» فى الغرب الأوروبى للدكتور «على الغمراوى»، الذى وقف فيه بالتفصيل عند المدارس التاريخية المختلفة ورؤيتها لنهاية العصور الكلاسيكية ، التى يرجح أنها انسابت على مدى القرنين السادس والسابع، لتبدأ العصور الوسطى بعد مابدأت بوادر الاقطاع تظهر فى فرنسا، وبدأت فى ايطاليا- أيضا- بوادر الدستور البندكيتى ، الذى وضعه الراهب الايطالى بندكت النورسى سنة (٥٣٠) فقد وهن فى النفوس سحر الثقافة الكلاسيكية، وانطفأ بريق العقل وتعثر اللسان، إذ كان الغرب- وقتذاك- يعيش مفاهيم البابا جريجورى، الذى سلط

الخرافة على ربوع الفكر، فى عالم عرف الفزع من المفاجأة والمجهول، ومنذ القرن السابع انعكست على المجتمع الأوروبى الأجواء المفعمة بالخوف والترقب.

عباءة
محمود حسن اسماعيل



احتفلت الأوساط الأدبية والثقافية فى مصر والعالم العربى الشهر الماضى، بالذكرى الرابعة والثمانين لميلاد الشاعر محمود حسن اسماعيل- ٢ يوليو ١٩١٠- والتى تتوافق مع ذكرى رحيله السابعة عشرة- ٢٥ ابرايل ١٩٧٧-وقد أقام المجلس الأعلى للثقافة أمسية شعرية بدار الأوبرا، تحدث فيها د. جابر عصفور- الأمين العام للمجلس- ود. عبد القادر القط، وألقى عدد من الشعراء قصائد من شعر محمود حسن اسماعيل.

ولد الشاعر فى قرية «النخيلة» بمركز أبو تيج بمحافظة اسيوط، حيث أتم تعليمه الأولى، ثم انتقل إلى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم، حيث ظهرت موهبته الشعرية وتألقت، وكانت له مدرسة شعرية خاصة به، وله أسلوبه المتفرد المتميز، تلألأت فى شعره منذ ظهور ديوانه الأول «أغانى الكوخ» عام١٩٣٤، وهو لايزال طالبا بالكلية، وقد أقامت له الدار حفلا لتكريمه. ولم يكن الحفل على نسق الحفلات التكريمية التقليدية التى يكرم فيها الطلبة اساتذتهم، بل كان أول حفل يقيمه اساتذة لتلميذ من تلاميذهم.

وتوالت بعد ذلك دواوين الشاعر، التى تجاوزت الأثنى عشر ديوانا- خلافا لما ذكره كتاب المجلس الأعلى للثقافة الصادر فى هذه الاحتفالية، فظهر له «هكذا أغنى» عام ١٩٣٧، وأين المفر ١٩٣٧ وديوان الملك» ١٩٤٧و«نار وأصفاد» ١٩٥٩، و«قاب قوسين» ١٩٦٤، و«لابد» ١٩٦٦، و«التائهون» ١٩٦٧، و«هدير البرزخ» ١٩٦٩، «وصلاة ورفض» ١٩٧٠، و«السلام الذى أعرف» ١٩٦٩، و«صوت من الله» ١٩٨٠، وملحمة رياح المغيب» - ديوان الحب- ١٩٨٢، وكان آخر ما ظهر له بعد رحيله ديوان «موسيقى من السر» الذى بلغ فيه قمة النضج الفنى والابداع الخلاق.

التحق «محمود حسن اسماعيل» عقب تخرجه من دار العلوم بالادارة

الثقافية بوزارة المعارف، التى كان يرأسها «د. طه حسين» ، الذى عينه بمكتبه الخاص، ثم عمل فى المجمع اللغوى، حيث اشترك فى إعداد معجم «فيشر» ، ثم انتقل الى الإذاعة فى بدء انشائها، وتدرج فى مناصبها المختلفة، من مدير مكتب «سعيد باشا لطفى»–مدير الاذاعة وقتئذ– الى أن وصل إلى منصب المستشار الثقافى لهيئة الاذاعة المصرية.

ولإنه كان الشاعر البداية– كما قال د. جابر عصفور– وفاتحة لكثير من اتجاهات الابداع، ومغامرات الخيال، وتقينات الحداثة، فقد وقف «محمود حسن اسماعيل» بشجاعة و قوة بجانب الفلاح الذى ينتمى اليه، وتمرد على وضعه تمرد شاعر متوفر الحواس، ملتهب الوجدان. وإذا كان شاعرنا فى نظر الناقد «د. عبد القادر القط» أكثر الشعراء اقترابا فى شعره من طبيعة الرومانسية بمعناها الكامل، فهى ليست الرومانسية البليدة المغيبة للوعى والدور، فلم ينس «محمود حسن اسماعيل» فى قصائده الدور الوطنى الذى يمكن أن يلعبه الشاعر فى مجتمعه، وجاءت قصائده الوطنية دافعة للثورة والحماس فى نفوس المصريين، والجميع يتذكر قصيدته «مصر نادتنا فلبينا نداها» التى غناها «محمد عبد الوهاب» بعد ذلك ، كما وقف اثناء معركة ١٩٥٦ يزأر معلنا «أنا النيل مقبرة للغزاة» ، وكم نادى العرب أن يقفوا صفا واحدا أمام الغاصب المستعمر، فى قصيدته الشهيرة«دعاء الشرق» ، حيث يقول: «نحن شعب عربى واحد ضمه فى حرمة البعث طريق». وعندما جاءت نكسة ١٩٦٧، كان «محمود حسن اسماعيل» أول من صرح برفض الهزيمة فى قصيدة رائعة بهذا العنوان ، أشعلت الاصرار على النصر فى نفوس المصريين، حيث صرخ «لابد أن نسير فى دربنا الكبير».

أما ملحمته الرائعة «السلام الذى أعرف» والتى تقع فى حوالى مائة وتسعين بيتا، وألقاها الشاعر فى صيف عام ١٩٦٩، فى مهرجان الشعر الدولى بمدينة «استروردا» بيوغوسلافيا– سابقا– وأثارت ضجة كبرى، الى الحد الذى دفع الشاعر إلى إلقائها ثلاث مرات فى ثلاثة أيام متتالية ، يقول فيها :«من الشق جئت ومن كل أرض أتبت، ولست نبيا على كفه تصنه المعجزات، فى يمينه كتاب يضيئ الوجود بآيات البيانات، إلا حنان شعله فى يديا، تدق السماء بها كل باب».

فالشعر عنده معنى يردده فى قوله «الشعر لحن من يد الرحمن»– ولذلك رأى فيه «د. لويس عوض» بعثا جديدا للرومانسية المصرية، التى تجدد شباب مدرستها الأدبية شكلا ومضمونا، ولذلك نشأ الجميع يقرأ شعره ويحفظة عن ظهر قلب، ويكتبه– كما كتبه صلاح عبد الصبور– فى كراساته، مؤكدا إننا

جميعا خرجنا من عباءة محمود حسن اسماعيل.

زهدى العدوى: رضيل الجرأة



تستطيع الآن «ياعم زهدى» أن تسخر منا جميعا.. بسخريتك السوداء المريرة، التى تضحكنا إلى حد البكاء، وتقلقنا الى حد مسابقة الريح، فقد تركتنا للهم بلا بسمة، ورحلت بكامل جرأتك ، دونما تنازل أو رياء، كما عهدناك رقيقا هادئا كنسمات الصيف فى شرفه بيتك مساء كل خميس ، تشاكس عبد القادر التلمسانى وتداعب مختار السويفى، وتلقى الزهر بين أحبابك وتلاميذك عساهم يتمسكون بالدرب ولايهزمون، وهل يستطيعون أن ينسوا واضع أول لبنة فى بيتهم- الجمعية المصرية للكاريكاتير- التى طال اشتياقهم لها حتى تحقق الحلم بجهده ودأبه وقدرته على ممارسة آلاعيب الموظف المصرى والصبر على مشاويره، فى مارس ١٩٨٤.

ولد زهدى ابراهيم العدوى فى يونية ١٩١٧ باحدى قرى محافظة الشرقية، وتخرج من كلية الفنون الجميلة - قسم النحت- ممارسا للكاريكاتير، واستمر فى تلك الممارسة الجريئة مشاغبا ومشاكسا، فى معظم الصحف والمجلات المصرية .وبرحيله نستطيع أن نقول أنه مضى عصر بأكمله فى مسيرة الكاريكاتير المصرى، إذ شارك مع رخا ورفقى وصاروخان فى تكوين المربع الذهبى، الذى تكفل بتمصير هذا الفن- الذى كان فنا اجنبيا شكلا ومضمونا، فغاص به الى قاع المجتمع، يلتقط رسوماته من وجوه العمال والفلاحين، أصحاب الجلاليب الزرق، فدافع عنهم بإيمانه بالعدالة الاجتماعية، وناضل من أجلهم فى مشاكساته الجريئة، مستندا إلى حضارة عريقة من السخرية المرة والتنكيت البليغ، الذى حفظ به الشعب المصرى توازنه منذ قد ماء المصريين، إذ يرجعه بجذوره الى أيام الفراعنة ، من خلال رسوماتهم الكاريكاتيرية على جدران المعابد، يتهكمون فيها بسخرية لاذعة من حكامهم الطغاة ، ولعل الرسومات التى تسجل قصة الفلاح الفصيح وشكوى اضطهاده ، خير دليل على ذلك.

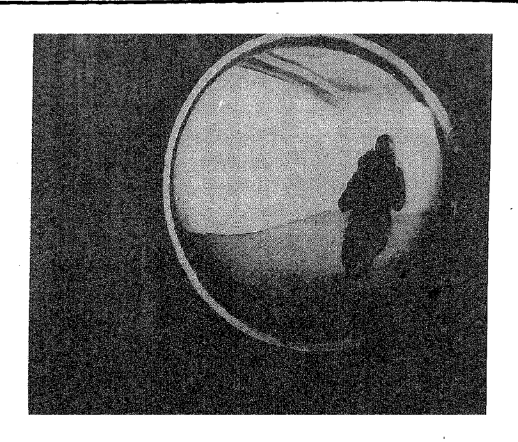
وربما رأى البعض فى رسومات «زهدى» ثقل الظل وعدم قدرتها على الاضحاك ، كما لدى رسامين آخرين، وهو يبرر ذلك بأن السخرية المضحكة هى احد اشكال الكاريكاتير، وليست كل أشكاله، فالكاريكاتير هو فن النقد، والنجاح الذى يحققه يكمن فى كشف اشكال المعاناة التى تعيشها الجماهير، وبالتالى يصبح هذا الفن كالمؤشر الذى يحدد اتجاه الرأى العام.

وإذا كان«زهدى» لم يترك أولادا قادرين على حمل رسالته وحفظ تراثه ونشر ماسجله من رسومات وأفكار وأبحاث عن فن الكاريكاتير فى مصر القديمة، فتلك مسئولية جمعية الكاريكاتير وكافة الرسامين المعاصرين. الذين تعلموا من «زهدى العدوى» شيئا جريئا حفظ لهم سماتهم وشخصيتهم المميزة دون تقليد أو طغيان. وحتى يتحقق ذلك لنا أن نستمد الجرأة من «زهدى» نفسه، حتى نشاكس الجميع ونسخر منهم بمرارة حتى يحققوا له ما يخلد راحته.

مجلد إضاءة ٧٧: حقيقة التأريخ الأدبى

حسنا فعل أعضاء جماعة اضاءة (٧٧) ، باصدارهم أعداد مجلتهم فى مجلد واحد عن دار الملتقى، يشمل الأعداد من (١-١٤) التى صدرت فى الفترة من يوليو ١٩٧٧ ، وحتى نوفمبر ١٩٨٨. وقد احتفل أول الشهر الماضى بصدور هذا المجلد بدار الأوبر المصرية، حيث أقيمت أمسية شعرية شارك فيها الشعراء «أمجد ريان» و«جمال القصاص» و«حسن طلب» و«حلمى سالم» و«ماجد يوسف» و«محمود نسيم» و«وليد منير» ، قدمتها الاذاعية القديرة «حكمت الشربينى»، بمصاحبة ناى «د. قدرى سرور» ، وشهدها جمهور غفير من محبى الشعر

والقراءة الأولى لهذا المجلد تضع القارئ أمام البحث النظرى الذى انتهجته الجماعة منذ بداية نشأتها، وتطور هذا التنظير على مدى السنوات العشر من عمر المجلة- اضاءة- التى بين ايدينا ، هذا الى جانب الواقع التطبيقى لهذه التنظيرات التى لم تقف حيال الشعر الحديث فحسب، بل تجاوزته لتعلن موقف هذه الجماعة من مفاهيم الحداثة والثقافة والحياة والمثقف ودوره. ولذلك كان طبيعيا أن تقرر جماعة اضاءة مواصلة اصدار المجلة، بعد انقطاع دام ست سنوات لطرح مدى التطور الذى وصلت اليه الجماعة فى أطروحاتها النظرية التى تتماس مع تطور الأفكار فى الواقع الشعرى العربى. والحقيقة أن اصدار هذا المجلد يستحق هجوما أكثر حدة من الذى دونته بعض الأقلام عقب صدوره، لما حققه من ثبت وإثبات تاريخى ، يؤكد



للعيان والدارسين لواقع الشعر المصرى خلال السبعينات ، مدى التطور الذى أصابه، ويسهل لمؤرخى الأدب مادتهم الأساسية فى التسجيل التاريخى، ودور هذه الجماعة فى تطويره ،بقطع النظر عن مدى الاتفاق أو الاختلاف، حول اسهام هذه الجماعة فى تجديد الشعر المصرى وحمل رايته خلال السبعينات، فقد أثبت المجلد أن حكاية التأريخ الأدبى أمست حقيقة، وبين أيدى الجميع، لاهزل فيها ، لدرجة أن البعض ظن- بحسن نية أو بسوء نية- أن عدم ذكر اسمه، سوف يسقط انتاجه من تاريخ الشعر السبعينى، وهو مالم تعلنه الجماعة، أو يشير اليه المجلد ، بل قالت فى هدوء هذه اعداد صدرت من مجلة ثقافية التف حولها عدد من الشعراء كان لهم صوتهم المميز وعلى الآخرين أن يثبتوا عكس ذلك، ومن هنا جاء التفاف الشعراء والنقاد ومحبى الشعر يوم تكريم هذه الجماعة فى دار الأوبرا، حتى اكتظ بهم المسرح الصغير، ليشهدوا اعلان هذا الوليد، الذى كبر ونما، وأكد مواصلته على استمرار الصدور.

م.ح

رسالة

التجنى الأكاديمى على محمود دياب

رغم أن مسرح محمود دياب علامة فارقة فى تاريخ المسرح العربى إلا أنه لم ينل اهتماما كبيرا من نقاد المسرح

المصرى ودارسيه.. فهو صاحب «باب الفتوح» «ليالى الحصاد» أرض لاتنبت الزهور» «الغرباء لايشربون القهوة».. المعجزة ، البيت القديم. وغيرها من الأعمال التى شكلت وجدان جيل الستينات وساهمت فى رسم ملامح هوية الأجيال التالية، وكانت موضوعا لأحدث دراسة تقدم بها سامى سليمان احمد لنيل درجة الماجستير من كلية آداب القاهرة وأشرف عليها د. أحمد شمس الدين الحجاجى وشارك فى مناقشتها د. جابر عصفور، د. فوزى فهمى.

وفى تقليدية حاول الباحث فى (٨٠٠ صفحة) التوصل لفرضية مؤادها أن مسرح محمود دياب يقوم على التجاور بين اتجاهات فكرية متناقضة وأشكال مختلفة لم تحقق الجدل الخلاق بينها داخل نصوصه، انطلق من هذه الفرضية مغامرا الى تصورات تتصل بالمسرح العربى والبنية الاجتماعية والسياسية للمجتمع الذى عبر عنه مسرح دياب، وكرس الباحث فصول دراسته لإثبات تلك الفرضية الوهمية من خلال منهج وسمه المناقشون بأنه لم يسلم من السقوط فى ذلك التجاور السلبى.

تقع الدراسة فى بابين يشتملان على عشرة فصول، يسبقهما مدخل لدراسة دياب والمسرح المصرى وأفضى فى مدخله الى تحديد أهم المفاهيم التى سيستخدمها فى دراسته مثل الشكل الدرامى والموقف والتراث، وانتهى الى تقسيم نصوص دياب زمنيًا الى ثلاث مراحل تبدأ بعام ١٩٦٢ أول نصوص دياب ، وتنتهى مع آخرها ١٩٧٩.

ومن المدخل الى الباب الأول الذى خصصه الباحث بفصوله الستة لدراسة عناصر الشكل من تراجيديا،ودراما والاشكال الكوميدية والتجريبية، والسرد والحكاية والغنائية فى مسرح دياب، وفى حين خصص الفصل السادس من هذاالباب لإبراز أهم الملامح اللغوية والأسلوبية التى ميزت لغة دياب المسرحية وسماته التجديدية فى استخدامات الفصحى والعامية وانتقل الباحث فى الباب الثانى الى تأمل المواقف التى صاغها دياب فى مسرحياته فتناول مواقفه المختلفة من العدالة والحرية والحقيقة ومنها انتقل الباحث الى فرضيته السابقة التى دفعته الى العديد من المغالطات فى محاولة لإيجاد تبرير ذلك التناقض الذى وقع فيه مسرح دياب فأرجعه الى المجاورة للتجريبية مرة، وعللها ببحث دياب عن خصوصية للمسرح المصرى مرة أخرى من خلال تجاور بين عناصر متناقضة وحاول الباحث إسقاط فرضيته تلك على واقع المجتمع المصرى السياسى والاجتماعى دون أن يقدم تحليلا لبنية ذلك المجتمع يثبت من خلاله فرضيته كما عمم الباحث تصوره على المسرح العربى من خلال دراسة

نصـوص دياب التى تناولها بعيـون الآخـرين والتى اتسـمت نظرته فى دراستها بالتقليدية ومحاولة تطبيق مناهج ومرجعيات جمالية تتنافى وروح نصوص دياب.

ولم تسلم الدراسـة من الوقـوع فى مـآخذ المجاورة السلبيـة التى حاول الباحث إلصاقها بمسرح دياب من خلال اسـتخدام توليفـة من المناهج التى لايجمع بينها أدنى قدر من المشتركات والمرجعيات، وتوظيف النظريات قديمها وحديثها فجاءت الأرسطية الى جانب البريختية والبيرانديللية وجاور كل ذلك مع الرمزية والتجريدية والتعبيرية ولم تسلم المصـادر من تلك المفـارقـة فاسـتـعان بيـورى لوتمان الى جانب أرسطو ومدحت الجيار ونهاد صليحةالى جانب المعتزلة ولم يسلم النص المسرحى من التـمـزيق على يد الدارس دون محاولة السعى نحو اجراء يحافظ على وحدة النص، الأمر الذى يؤكد فقر المنهج الذى استخدمه.

ولو اكتفى الدارس بتأمل مسرح دياب ووضعه فى اطار عصره وحاول دراسته من خلال الاتجاهات النقدية التى سـادت فى زمنه من رمـزية وتجـريدية، وتعبيـرية وواقـعيـة ومرجعيات جمالية تستقى جوهرها من روح العصر مع الوضع فى الاعتبار القضايا الاجتماعية والسياسية والادبية



محمود دياب

التى شغلت تلك الفترة وعلى رأسها قضية فلسطين وايدلوجيا الاشتراكية العربية ودعوة الحياد الايجابى التى دعالها عبد الناصر ودعوة يوسف ادريس لهوية عربية للمسرح لابتعد عن التهويمات ولانتهى الى فرضية غير تلك التى توصل اليها ولما كان بحاجة للقول باتجاه دياب للتجريب فى حين لم تتعد المحاولات التجريدية عنده كسرتقليدية مسرح النظارة الذى ساد فى الستينات ، مما يؤكد المغالطات التى تقدم فى الجامعات المصرية تحت ستار الدراسة الاكاديمية المدافعة عن الهوية والثقافة القومية.

محمد عبد الله

تواصل

هذا العدد الجميل

محمد سعد شحاته

منية المرشد/ مطوبس/ كفر الشيخ

«..هذا عدد شائك ملغوم نتوقع أن تثور حوله الزوابع..» هكذا تقرر السيدة فريدة النقاش رئيس تحرير المجلة فى تقديمها له، وإن كانت تعلل ذلك «بأننا نغامر بنشر نص طالما سمع به المثقفون».

والمغامرة الشائقة الشائكة التى يتلقاها القارئ فى عدد (١٠٥) شهر مايو ١٩٩٤م من «أدب ونقد» هى فى تساؤل اسماعيل أدهم «لماذا أنا ملحد؟» أو فى رد محمد فريد وجدى عليه ليبين «لماذا هو ملحد؟».

وفى ظروفنا هذه يثبت لمن يحمل مشعل التنوير أنه لابد وأن «يحمل كفنه على كتفه» وهو يقدم للساحة التى تغلى مباراة عقلية رفيعة المحتوى والمستوى، يتبادل فيها عالم أزهرى جليل الرد على أستاذ جامعى فلا يخاطبه إلا بقوله... «حضرة الدكتور»، وهو يحاول تفنيد أدلته المنطقية على دعواه بمثل منطقيته وسلاحه الذى استخدمه خصيمه فى هذه المباراة وهو المنطق العلمى القائم على أطروحات عقلية بحتة لاشأن لها بمجال النص حتى لايغلق دائرة الرد.

ويتواكب مع هذه «المغامرة» بحث للدكتور/ نصر حامد أبو زيد فى مسألة شائكة وهى «هل القرآن الكريم مخلوق محدث؟ أم أزلى قديم؟!» وهى المسألة التى صال فيها المتكلمون بمعظم فرقهم من معتزلة، وأشاعرة... الخ.

ولعل مايراه «خليل عبد الكريم» عن «هذا الزمان، ونجومه» هو الرد الفعلى، والحقيقى الذى يجعل هذا العدد يوصف

بأنه «شائك ملغوم».

تحية صادقة لهذا العدد الذى يضع على غلافة «نرفض مصادرة عمر عبد الكافى»، وهو يقدم لنا هذه المباراة العقلية الرائعة ردا علميا على وجوب اتساق فكر التقدمى مع فعله من منطلق فولتير الرائع:

«إننى أختلف معك فى رأيك؟ لكننى على استعداد لأن أدفع عمرى ثمنا لأن تعبر عن هذا الرأى».

ومن وجهة نظرى الخاصة جدا فإننى أعتبر هذا العدد تحية كبيرة تقدمها «أدب ونقد» لشهداء محاكم التفتيش فى كل العصور بدءا من سقراط، ومرورا بحسين مروه، وفرج فودة، وحتى آخر فرد فى قوائم «البلاك ليست».



تواصل

لم القصائد

ليست قصيدتي
إن لم يكن حبرها دم الفضاء
بعيدا تتوغل فى اللانهائى
ان لم تداعب بطفولة
الأعشاب البرية
الفعقسة
النوارس
وتسبر الفاجع .

إن لم تكن بوح نظرات المحبين
سفن رغبة
أرضا عذراء
تفتح ذراعيها لاحتضان التحولات

أترمى التعابير القديمة
في زوبعة فرار الزمن؟!

وائل مريشة
اللازقية

يابلادنا

يابلادنا ياجميلة
ليه عيونك ليه حزينة
فين رجالك الكثيرة
وفين شبابك راحوا فين
ليه يتوهو فى كل مينا
ويافكر الغدارين
فى التطرف مالناحيلا
قولو راح العقل فين
واحنا نجهل اصل دينا

سيد عبد الغنى السبكى
ابو قتادة- جيزة

القبلة الأولي

بدمى أحبك
اذ ترنح
فى جنون القبلة الأولي
وغني
وارتوى منك الحنين.

ولك ارتدى ثوب الفرح
ليمد اشواقى
بدالية اخضرارك
وهى تعبر للسجون
فتعكسر الخصلات
فى جسدى المحنى..
بالجنون
وكأنها
مرح يغامر أو يكون
وأنا أحبك
والوريد
يمد اسراب الحمام
وأنت
وحدك
تطعمين.

سلامة الشطناوى

مداولة

كيف لقمر أحدب
يمنح ضوءا ؟
وخريف
يتشرنق فى ظلمته ؟!
يحمل أوجاعا
من فيض الوحدة
يصرخ.. فى وجه
النجم الشائخ...
كيف يكون

القمر ..صديق ورفيقا؟
تسبح لحظات
ملتهبة .. عبر حوائط قلبه
فجأة..
ينضج داخله سوال؟
كيف
يهيئ هذا الليل العاصي..؟
تلك
اللحظة يعرفها- هذا
الرأس الشائب
يسترجع/
يتمرد/ يوغل...
فى تجويف الذكرى...صورة
حلم
للعشق الشبقى
وأزهار للتيه!
آه
من يحمل عنه هذا الدهر
ويوقف...ثرثرة
إمرأة
تجهض لحظات العشق؟
من
ينقذ هذا الدم.. يمنحه
جوادا
يركض فوق النهر؟
آه..
.من يمنحه قرضا/ استثناء/
ضوءا/ أخضر)/
يقتل فى كفيه الرعشة
ينزع
عنه غطاء الشمس؟
فلينزع
عنه أحدا
بصمة صمته
أو...لوشاء صنيعا
يسكنه القبر!!

أحمد محمود عقيلي

وثيقة

البيان التأسيسى للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

ان الصهيونية، بمختلف تعبيراتها وتلاوينها، ايديولوجيا حركة رجعية شوفينية، حملت تشوهات الامبريالية التى ولدت الحركة الصهيونية فى أحضانها.

وتتميز الصهيونية عن غيرها من الايديولوجيات الرجعية الامبريالية، بأنها تسعى الى استيطان جزء من الأرض العربية، وطرد السكان الاصليين منه، واحلال مستعمرين محلهم.

وإذا كان هذا هو جوهر الصهيونية، وجوهر الكيان العنصرى فى فلسطين المحتلة، فان الخيارات لمواجهة هذا العدو القومى والطبقى ليست كثيرة، بل إنها ترتد إلى خيار واحد، خيار المواجهة بكل أشكالها.

وما انتفاضة شعبنا الراهنة الا للتكثيف النظرى والعملى لصورة المواجهة الضرورية. وعلى الرغم من ان التفكير فى اقامة لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية يعود الى زهاء اربع سنوات، إلا انها لم تر النور الا بايحاء من انتفاضة شعبنا المجيدة.

فكانت اللجنة إحدى ثمار الانتفاضة..

لقد وضع قادة الصهيونية الجبهة الثقافية على رأس اهتماماتهم. كما أن وجود الكيان الصهيونى. واستمرار بقائه، لا يهدد وجود ثقافتنا الوطنية الفلسطينية فحسب، بل أيضا، الثقافة القومية في الوطن العربى كله

وقد استعان عدونا بتبعثرنا الوطني، وباحترابنا الطائفي والمذهبي، وبتخلفنا، ناهيك عن ارتباط الطبقات التابعة في الوطن العربي بمخططاته.

ولم تسلم ثقافتنا العربية من مؤامرات الاعداء، فالخيانة الوطنية أضحت اعتدالا! والوطنية تطرفاً. والكفاح المسلح ارهابا! أو التبعية للامبريالية تحضراً! والصمود والجسارة رومانسية، وانتحار أو استفزازاً، للاعداء، ليس له ما يبرره.

ولما كانت الصهيونية تسعى، بكل ما تمتلك من وسائل التزييف، لطمس هوية شعبنا الفلسطيني القومية العربية، وتزييف ثقافته الوطنية العربية، التي تشكل جزءا لا يتجزأ من هويته الوطنية، فان الثقافة الوطنية الفلسطينية، التي تكونت باعتبارها جزءا من الثقافة العربية، والتي تمخضت، في صيرورة ثورتنا الراهنة، عن ثقافة وطنية عربية تقدمية انسانية، تواجه، ولا شك، الطابع العنصري الديني، اللاعقلاني، الامبريالي للايديولوجيا الصهيونية.

فالمواجهة الثقافية اذن تشكل جزءا لا يتجزأ من نضالنا العام في سبيل تحرير وطننا.

إن إهمال دور الثقافة في ثورتنا الوطنية، يعتبر نقطة مطعن، واهمالاً لجانب مهم من جوانب المواجهة الشاملة، ولهذا، تبرز امامنا مهمة تحويل الثقافة الفلسطينية، الى عنصر فاعل وأساسي من عناصر الوحدة الوطنية، ومن عناصر المواجهة، في أن معا، فالدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية في اطارها العربي هو في نهاية الامر دفاع عن الهوية الوطنية الفلسطينية، وتعرية لجوهر الزيف الايديولوجي الصهيوني.

ومن هنا، تكتسب عملية تأسيس لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية شرعيتها، وضرورتها، في وقت بات فيه التكيف مع الحركة الصهيونية ومقولاتها شكلا من اشكال العقلانية الكاذبة.

ان قضية فلسطين قضية عربية، قبل كل شئ.. وتحريرها هو بالضرورة مهمة عربية تقدمية، والثورة الفلسطينية – وان كانت تشكل طليعة النضال الوطني لتحرير فلسطين – فانها جزء لا يتجزأ من حركة النضال العربي الوطني في مواجهة الامبريالية والصهيونية.

والنضال الوطني الفلسطيني تقدمي في طبيعته، وتوجهاته، وتحالفاته، وديمقراطي في اساليبه، وبناه، وعلاقاته الداخلية والجماهيرية.

واعترافا منا بأهمية تعدد وتباين المنطلقات الوطنية، في اثراء ممارساتنا الفكرية والعملية، ولقطع الطريق على التشرذم الوطني، فاننا ندعو كل التيارات الفكرية الوطنية الى تكوين جبهة ثقافية وطنية ديمقراطية موحدة، لاقتحام ميدان النضال، بقوة، مشهرين راية الثقافة الوطنية الكفاحية الديمقراطية.

اننا نؤمن بأن شعبنا العربي الفلسطيني يختزن طاقات ثورية ومعنوية هائلة، وان وسائل دحر العدو الامبريالي الصهيوني متاحة لجماهير أمتنا العربية، وبضمنها شعبنا

الفلسطيني، وهي في متناول كل قيادة وطنية، مبدعة، جسورة، تتمكن من نظرية الثورة، وتتمتع بحس تاريخي عميق، وبروح ديمقراطية حقة، وتتسلح ببرنامج سياسي سليم وتصوغ تكتيكات صائبة، وتوفر بنى تنظيمية كفاحية صلبة، وتنسج تحالفات صحيحة، ومطلوب من مثقفينا ان يجهدوا من اجل تحريك هذه الطاقات، وتعزيز المواقع الثقافية الوطنية الفلسطينية في وجه الهجمة الصهيونية الامبريالية.

ولجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية تجمع فكري وطني ديمقراطي، يأخذ على عاتقه مهمة الذود عن الثقافة الوطنية الفلسطينية في وجه الهجمات الصهيونية الامبريالية والرجعية، وتعمل اللجنة علي رد الاعتبار للقيم النضالية وتخليصها من شوائب الحقبة النفطية، واثار البترودولار، التي تسللت عبر ثغرة غياب التربية السياسية السليمة، وتدني اليقظة الثورية، وضعف التسلح بفكرة الثورة.

تعمل هذه اللجنة من أجل حشد الطاقات الفكرية الوطنية الديمقراطية الفلسطينية والعربية، لحمل هذه المهام النضالية الصعبة.

ولجنتنا مستقلة عن الانظمة والمنظمات، لكنها ملتزمة بقضية الشعب والوطن، وهي مشروع فكري نضالي، همه الاول الثقافة الوطنية، في ارتباط حميم بقضايا الجماهير الشعبية، فالوعي الحقيقي لا ينبت في مخابر مثقفي الابراج العاجية بل على ارض الواقع الخصبة.

وتفرض المرحلة الراهنة علي المثقفين الوطنيين الفلسطينيين ضرورة امعان النظر في المهام العاجلة الملقاة على عاتقهم، مع اختيار الوسائل الكفيلة بانجاز هذه المهام، ويأتي في مقدمة هذه المهام:

١- التمسك بتحرير فلسطين هدفا وطنيا استراتيجيا، والتصدي لكل محاولات الاتصال او الاعتراف بالكيان الصهيوني.

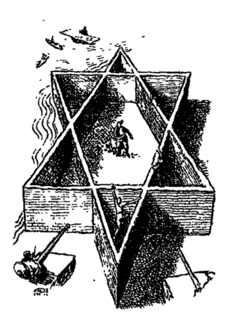
٢- رعاية الثقافة الوطنية، والعمل على تعميمها، والالحاح على ضرورة توظيف كفاءاتنا العملية في حركتنا الوطنية، وحماية هذه الكفاءات من آفة الهجرة.

٣- الدفاع عن ضرورة الديمقراطية في جميع المجالات، ووقف عمليات نفي الآخر، والانفتاح الي أفق الحوار اذ تنتفي قيمة الثقافة بدون ديمقراطية.

٤- الوقوف ضد شتى اشكال التبعية، وقمع الفكر، وفكر القمع، وضد الرجعية.

٥- الحث على الاخذ بالتفكير العلمي، والدفاع عن حرية البحث العلمي.

٦- الاهتمام بتراثنا العربي، بشكل لا يكتفي بالتغني بالامجاد التليدة، ولا يعزل هذا التراث عن زمانه، ومكانه، وأساسه الاجتماعي، كما لا يجتزيء من التراث، او يوظفه في مجال تبرير الانحراف السياسي، مع الانفتاح على ما هو



خير واصيل في التراث الثقافي العالمي ، واثراء حركتنا الوطنية بتجارب وخبرات الكفاح الوطني والقومي والانساني.

٧- كشف المحاولات الصهيونية والامبريالية والرجعية الرامية الى تشويه ثقافتنا الوطنية أو السطو عليها او محوها ، والتصدي لهذه المحاولات ومجابهة جميع محاولات التطبيع مع اعدائنا ، بما فيها التطبيع الثقافي ، مع التصدي للمنطلقات الفكرية المعادية لثقافتنا الوطنية، وللاقلام التي تروج لها.

٨- التفاعل الحميم مع المثقفين الوطنيين الديمقراطيين العرب ومؤسساتهم.

فلنتكاتف دفاعاً عن ثقافتنا الوطنية ،ولنسخر كل جهودنا وانجازاتنا الثقافية لخدمة قضيتنا الوطنية، وليعزز مثقفونا تمسكهم بترابنا الوطني ،وليحملوا من جديد ،قضايا وطنهم وشعبهم، ولينزلوا الى خنادق المعركة الثقافية الضارية ضد عدو أمتنا ، وليكشفوا زيف الثقافة الاستهلاكية، والمنتفعين بالثقافة ،الذين دأبوا على تسخيرها لاغراض ذاتية ضيقة حيناً ، ولتزيين خط سياسي منحرف ، أحياناً.

فلنشهر سلاح الثقافة الوطنية في معركتنا الصعبة الطويلة ،ولنخضها بجسارة ، وجلد ،دون ان نحصر انفسنا في الاقليمية المقيتة، بل نرنو بأبصارنا الى وطننا العربي الكبير ،وإلى الانسانية جمعاء.

ولنقاتل من أجل ثقافة في سبيل الشعب والوطن، وصولا الى التحرير وفلسطين مستقلة ديمقراطية ،ضمن مجتمع عربي تقدمي.

القدس في ١٩٨٩/٧/١٠

كلام مثقفين

هوامش بلامتون

صلاح عيسى

فى الندوة التى نظمتها ونشرتها جريدة «أخبار الأدب» بمناسبة مرور عام على صدورها، تطرق النقاش إلى العلاقة بين المجلات الثقافية وبين الهيئات التى تنفق على إصدارها، سواء كانت مؤسسة ثقافية قومية، أو كانت حزبا سياسيا، أو كانت الهيئة العامة للكتاب. ومع أن المشاركين فى الندوة أجمعوا على أن هامش الحرية المتاح أمام المطبوعة الثقافية، مايزال أوسع بكثير مما يتاح للمطبوعة السياسية بحكم محدودية انتشارها وتأثيرها، فقد أجمعوا كذلك على أن استقلال المطبوعة الثقافية التام، حلم بعيد المنال، وبدا وكأن غاية مايطمحون إليه هو نسبة من الاستقلال لاتزيد عن ٦٠٪ .يبوسون بعدها أيديهم وجها لظهر.

والقضية بالفعل مهمة، فقد كثرت المجلات الثقافية وتنوعت ، وأصبحت الصفحات المخصصة للثقافة والابداع قاسما مشتركا أعظم بين جميع الصحف القومية والحزبية ، و يبدو هذا الزحام من المجلات والصفحات أعجز من أن يجمع شتات جماعات المثقفين التى تحولت إلى شظايا تفتقد للحد الأدنى من الرؤية المشتركة لواجبها العام، حتى فى داخل المدرسة الأدبية أو التيار الفكرى الواحد، لتدير فيما بينهم حوارا، ومازالت أضعف من أن تؤثر فى السياسات الثقافية ، بمايؤدى إلى استقامة خطاها وإعادة ترتيب أولوياتها.

ولامعنى لذلك إلا أن نسبة استقلال هذه الدوريات أدنى بكثير من الحد المطلوب لكى تقوم بدورها. وإذا كانت المطبوعة الثقافية التى يصدرها حزب سياسى منحازة بطبيعتها ، إلا أن ذلك لايعفيها من ضرورة الاستقلال عن تكتيكات حزبها اليومية، لكن المطبوعات الثقافية التى تصدرها المؤسسات الصحافية القومية ، أو وزارة الثقافة لابد أن تحقق لنفسها درجة أعلى من الاستقلال، لإنها تمول من حصيلة الضرائب، فلا يجوز أن تتحول الى بوق للدعاية لسياسات الحكومة ، أو تجبر على الصمت عن انتقادها أو تكره على تأييد إبداعات رئيس الهيئة العامة للكتاب والكباب.

ويكفى للتدليل على ذلك أن هيئة الكتاب والكباب قد رفعت أسعار المجلات التى تصدر عنها، وقللت من عدد صفحاتها، وأنقصت عدد المطبوع منها، دون أن تسأل أو حتى تخطر رؤساء تحريرها ، بل إن الشاعر « أحمد عبد المعطى حجازى» الذى يعتبر مجلة «إبداع» من أكثر مجلات الهيئة استقلالا قد فوجئ بعامل بمطابع الهيئة يتزعم الدعوة بين زملائه لعدم صف إحدى القصص التى أجازها قائلا له: إن لديه أوامر من رئيس الهيئة بألا يصف مالايعجبه من مواد المجلة ، وبأن يبلغ الرئيس بملاحظاته على مايرسله إليه رئيس التحرير. وأن مجلة المسرح قد أجبرت على الاعتذار بشكل مهين عن دراسة كانت قد نشرتها تنتقد إحدى المسرحيات التى شاركت بها وزراة الثقافة فى أحد المهرجانات، ووقعت الاعتذار- الذى أشاد بالمناسبة بإبداعات د. سمير سرحان المسرحية -باسم هيئة تحريرها.

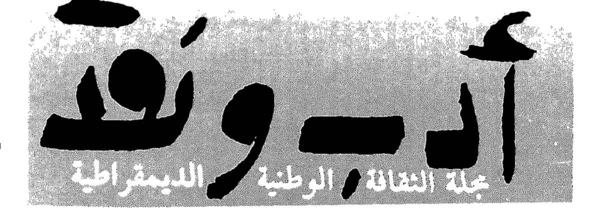
وإذا كان ليس من حقنا أن نطمع فى أن تكون للمجلات الثقافية نسبة من الاستقلال ، تفوق النسبة التى حققها المثقفون، فليس هناك مايمنع من تذكير الجميع بأن المجلة الثقافية ليست مجرد إضمامة شعر، أو ملف قصص ، ولكنها منبر لحركة ثقافية تبلور على صفحاتها الأفكار والتيارات وتنشأ من بين ملازمها الجمعيات والمنظمات والتى بدونها يظل المثقفون هوامش بلامتون، وهو دور لن تستطيع القيام به ما لم يساعدوها على مزيد من الاستقلال ليتحرر رؤساء تحريرها من رقابة أسطوات المطابع ومن ضغوط رئيس هيئة الكتاب والكباب.

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

الأمل للطباعة والنشر ت: 390404096

العدد
١٠٩
سبتمبر
١٩٩٤





مصطفى زيوار:

علم النفس وعلم الوطن

(مصطفى صفوان/ سامى على/ أحمد فائق/ فرج عبد القادر طه)

عبد الله النديم: المحرّض الثورى، مختارات من «التنكيت والتبكيت» سولجنستين: أعمدة الدخان وأعمدة الحقيقة

حكمت فهمى وأنور السادات

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني الوحدوي/سبتمبر ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندى
بورتريه الغلاف للفنان: جودة خليفة

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد
أعمال الصف:
عزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/
ت ٣٩٢٢٣٠٦

المحتويات

أول الكتــــابة

بعد احتلال الانجليز للاسكندرية فى ١١يوليو١٨٨٢ وفى سياق خطتهم لاحتلال مصر كلها انتقل الخديوى توفيق وحاشيته وعملاؤه وحكومته برئاسة سلطان باشا للإقامة فى قصر رأس التين فى المدينة المحتلة ليسبغ عليهم الأسطول الإنجليزى حمايته، ويبرق الخديوى لعرابى الذى كان قد فرض عليه مطالب الجيش والشعب فى المواجهة الحاسمة بينهما قبل ذلك- ليخبره- هو وزير الحربية- أنه ليس للدولة الانجليزية مع الحكومة الخديوية أدنى خصومة، وأن ضرب الانجليز للاسكندرية كان رداً على التجهيزات الحربية التى قام بها العرابيون، وطلب الخديوى من عرابى أن يحضر إلى سراى رأس التين لكى يتلقى التعليمات الشفاهية من الخديوى، وكان عرابى قد ارتد بجنوده من الاسكندرية- التى أشعل فيها مواطنوها النار وهم ينسحبون منها بعد دخول الجيش الانجليزى- ارتد إلى كفر الدوار لينشئ خطوط دفاعه فى المواقع الحصينة هناك وليستعد لحرب شعبية طويلة ضد الغزاة.

ورفض عرابى أن يذهب لمقابلة الخديوى فى الاسكندرية المحتلة، وطلب من وزارة الداخلية أن تعد لعقد جمعية عامة من رؤساء الأديان، ووكلاء الوزارات والعلماء والنواب والأعيان

والتجار للنظر فى موقف الخديوى ومايجب اتخاذه لمواجهة الغزو الأجنبى **وهى الجمعية التى أصدرت فيما بعد قراراً بإدانة الخديوى الذى خان وطنه وانضم لأعدائه وكلفت عرابى بالدفاع عن مصر.**

يقول الروائى أبو المعاطى أبو النجا فى «العودة إلى المنفى»: «كانت تلك أول حكومة شعبية تحكم مصر، واعتقد نديم أن هذه الحكومة التى انبثقت فى أحلك الظروف، هى أول تعبير حقيقى عن شعب مصر، وأولى الثمرات الطيبة لعدوان مرير.. كان العدوان يكشف النقاب عن وجه الخيانة. وفى أول اجتماع لهذه الجمعية اكتشف نديم أن الخيانة لاتعجز عن إخفاء وجهها بأى نقاب. لقد وقف مسئول اسمه «على باشا مبارك» يكن له نديم أعظم تقدير ليطالب الجمعية بأن تبعث بوفد إلى الخديوى فى الاسكندرية لاستجلاء الحقيقة، فمن أين لنا ونحن فى القاهرة أن نعرف حقيقة ماحدث فى الاسكندرية؟ أليس من الضرورى أن نحكم عقولنا؟ أليس من الجائز أن يكون مابلغنا زورا وبهتانا؟

وقاطعه نديم أمام الجمع الحاشد بعنف لم يصدر عن مثله فى حياته كلها. **فطول حياته لم يجد مثل هذا الاحتقار للعقل باسم العقل:**

«إذا كانت لاتكفيك شهادة ثلاثمائة ألف من الرجال والنساء والصبيان خرجوا من ذلك الثغر مهاجرين لايملكون إلا أنفسهم هائمين على وجوههم فى البلدان والقرى لايلوى الوالد منهم على ولده، ولا الأخ على أخيه فما الذى يكفيك..»

أسوق هذا المقطع الطويل من رواية «أبو النجا» التى تسجل لوقائع التاريخ فى بعض جوانبها لأقدم بعدا إضافيا للديوان الصغير الذى اخترناه لكم هذا العدد من كتابات «عبد الله النديم» فى ذكرى الثورة العرابية. فقد كان كل من نديم وعلى مبارك مثقفين كبيرين فى ذلك العصر اختار أحدهما وهو على مبارك أن يكون رجل السلطات حتى لو كانت سلطات الاحتلال، واختار النديم أن يقف فى صفوف الشعب «من أجل الحياة الحرة الكريمة له ولمصر كلها».

وقبل عام احتفلت وزارة الثقافة بالنموذج الأول للمثقف وهو «على مبارك» متجاهلة هذا المثقف الآخر النقيض له.. المثقف الثورى فى زمانه الذى دافع عن مصر متحررة من القهر والاستغلال والنفوذ الأجنبى.. ولنتأكد مرة أخرى أن لاشئ يتم بالمصادفة.

إن قضية الصراع بين هذين النموذجين من المثقفين ماتزال قائمة وحية فى زمننا هذا وبشروطه فى ظل سلطة فتحت كل الأبواب والنوافذ

للوجود الأجنبي الأمريكي الذى يتحكم فى مقدراتنا.. وعلينا نحن الذين نتطلع لوطن آخر ومستقبل أفضل أن نحيى رموزنا ونسلط الضوء عليها بكل ما يتوفر لنا من امكانيات ولو ضئيلة حتى تتعرف الأجيال الجديدة على التاريخ المعاصر والكيفية التى صنعه بها الشعب وقادته من المثقفين والثوار، وعلينا أن نعد العدة لإقامة احتفال كبير ونموذجي فى أكتوبر ١٩٩٦، أى فى الذكرى المئوية لرحيل عبد الله النديم أحد أبناء هذا الشعب المخلصين الموهوبين.

أما الملف الآخر فى هذا العدد فهو عن الدكتور «مصطفى زيور» مؤسس التحليل النفسى والأستاذ الذى درب وربى مئات التلاميذ الذين «لومكثوا بأرض مصر لتكونت منهم مدرسة لاتقل خصوبة وابتكاراً عن مثيلاتها فى أى بلد آخر، ولكن العواصف التى اجتاحت بلادنا بما ترتب عليها من القطيعة بيننا وبين كل نتاج فكرى يعتد به فى الخارج فاقت احتمالنا جميعا.. إلا الدكتور مصطفى زيور فقد صمد وحده لها..» كما يقول عنه تلميذه مصطفى صفوان الذى يضيف «لقد عرفت الدكتور زيور فى البدء مثالاً نادراً للمعلم، وإنى لأحيى فيه الآن مثالاً منقطع النظير للوفاء للوطن..»

وتعلم منه د.أحمد فائق طبيب التحليل النفسى الذائع الصيت الآن فى كندا «ألا أسكن للاعتقاد دون أن أجادل فيه غيرى، فإن لم يكن فلأجادل فيه نفسى..».

أما المقالة التى اختارها لنا الدكتور حسين عبد القادر أحد تلاميذ زيور المخلصين والذى أعد لنا هذا الملف الثمين فهى عن نفسية العدو الصهيونى إذ يتساءل زيور «كيف استحال اليهودى الخانع تاريخيا إلى طاغية»؟

ويشرح بأبسط طريقة وأعمقها فى آن واحد هذه الحيلة النفسية المعروفة فى العلم عن كيفية توحد الضحية مع المعتدى، وهو مايضيئ لنا - من زاوية جديدة على التحليل السياسى- الاقتصادى المتكامل لجريمة اغتصاب فلسطين وكيف أصبح الصهاينة لصيقين بالاستعمار البريطانى ثم الأمريكى بعد ذلك حين انحسر نفوذ إنجلترا، فإلى جانب أن إسرائيل أداة امبريالية كان توحدها سيكولوجيا وعمليا مع المعتدى على صعيد العالم كله.

وكان من دواعى سعادتنا وفخرنا أن يختار تلاميذ الدكتور «زيور» مجلتنا لينشروا فيها عن الأستاذ، وتفتح المجلة صفحاتها. لأول مرة لعدد من الأساتذة البارزين الأصلاء من مصطفى صفوان لسامى على وفرج عبد القادر

طه وأحمد فائق وغيرهم ممن سيضمهم الجزء الثانى من الملف فى العدد القادم. ونتمنى أن تكون هذه مجرد بداية لتعاون مثمر طويل فالوشائج بين الأدب وعلم النفس عميقة وممتدة ومن المؤكد أن إضاءتها من زوايا جديدة سوف تبعث فى نفوس قرائنا إلى جانب ماتقدمه من معرفة بهجة ومتعة عميقتين. لعلنا نجد فى مقالة مصطفى صفوان- الصعبة الممتعة عن الأب المثالى- نموذجاً فريداً لهذه البهجة والمتعة إلى جانب المعرفة حول وظائف وبنية هذا الأب وعلاقته بصورة الأم والطفولة.

ويخصنا الصديق الكاتب أحمد الخميسى برسالة من موسكو عن عودة سولجينستين صاحب «جناح السرطان» و«أرخبيل الكولاج» إلى وطنه الذى تعرض للنفى منه وإسقاط الجنسية عنه فى زمن التسلط البيروقراطى وضيق الأفق باسم الاشتراكية التى هى بريئة من كل هذا- يبين لنا الخميسى كيف كان الأدب الروسى قد رسخ لدى شعبه أن الأديب «نبى من الأنبياء ومعلم» وهو يستعرض نماذج من القمع الذى وقع على الكتاب الروس فى عصور مختلفة لأنهم دافعوا عن الحرية، ونحن نتفق تماما مع الخميسى «أن **الروائى الكبير جدير بالتقدير ليس لأنه يوافقنا فى الرأى،** ولكن لأنه صاحب رأى..»

ويواصل الدكتور نصر أبو زيد فى خطاب الحرية مناقشته لقضية اللغة والثقافة والمنتج الثقافى مبينا كيف أن البعد الثقافى هو الذى يميز الوجود الإنسانى ويفصله عن الوجود الطبيعى الحيوانى مثلا.. فالثقافة تعنى تحول الكائن من مجرد الوجود الطبيعى إلى الوعى بهذا الوجود».

وفى هذا الحيز الصغير يستخدم أبو زيد منهجه وبراهينه لتعرية الجهل الفاضح الشائع وهو يلوذ بالوعظ والخطابة واتهام الآخرين فى مناخ مشحون.. ولايكون أمامنا مخرج جدى إلا بالوعى العلمى والمعرفة النزيهة التى هى أول الطريق الى التحرر بدءاً بالجدل واحترام العقل والعلم..

عددنا هذا هو مرة أخرى دفاع مجيد عن الحرية من زوايا عدة.. من الحرية العقلية لحرية الوطن الذى دفع ومازال يدفع ثمنها غاليا..

فأى حرية تلك التى سنظل ندفع ثمنها فى ظل «الطوارئ» التى تقدم لنا «رانيا خلاف» القصاصة المبدعة صورة تهكمية لها وهى تنشر على صفحاتنا لأول مرة؟.

وبعد..

هذا هو العدد الأول الذى نصفّه على آلات الجمع الجديدة فى «**الأهالى**» بعد أربع سنوات متصلة كنا نجمع فيها فى



«اليسار» حيث قام تعاون حميم وصداقة

حقيقية مع كل من «حسين عبد الرازق» و«صفاء سعيد» و«صلاح عابدين» و«نسرين سعيد»، و«مصطفى عبادة»، و«محمد بدوى» وقبل فترة: نعمة محمد على. وطيلة هذه السنوات كانت «اليسار» بيتنا الذى تحمل العاملون فيه تبعة مشكلات ليست قليلة كانت من صنعنا، من التغيير فى اللحظة الأخيرة.. لتأخير المواد، للسهر ليلا والعمل فى الأعياد لإنجاز ماكان قد تأخر من الجمع والتصحيح... فهل يكفى أن نقدم الشكر الجزيل والامتنان العميق لهذه الكتيبة الفريدة التى شكلت لنا عائلة مترابطة ودودة ومحبة ومتعالية على الصغيرة، ليبقى ذلك كله إلى الأبد.

المحررة

ملــــف



مصطفى زيوار:

علــم النفــس وعلــم الوطــن

جدل السيد والعبد: د.مصطفى زيوار
تحيتان إلى زيوار: المعلم – نبذة حول الأب المثالى:
د. مصطفى صفوان
عقل عالم وقلب إنسان: د. فرج عبد القادر طه
ذكريات لاتغيض: د.أحمد فائق
المتخيل فى خبرة الحشيش فى مصر: د.سامى على

إعداد:

د.حسين عبد القادر

أستاذ علم النفس بآداب المنصورة

ملف

أضواء على المجتمع الإسرائيلى:

جدل السيِّد والعبد

دراسة فى التحليل النفسى(١)

مصطفى زيور

هذا المقال خلاصة لبحث ألقى فى الدورة الأخيرة للجمعية المصرية للدرسات النفسية. وقد رغب إلى بعض الزملاء، وخاصة من الأقطار الشقيقة، فى نشره مبسطاً مع استبعاد المفاهيم والاصطلاحات الفنية، حتى يكون فى متناول أكبر عدد من القراء، وذلك لصلة موضوعه بالأحداث الراهنة وبخاصة مسألتى «الحرب النفسية» و«الروح المعنوية». وهو يعد مساهمة أقدمها للمواطنين العرب فى كل مكان.

وسأتَّخذ مدخلاً قد يبدو للقارئ -لأول وهلة- أنه جانبى، لايتصدى للموضوع فى جملته، ولكن هذا المدخل يتيح لى أن أنفذ إلى قلب الموضوع مباشرة، تتلوه عودة إلى نظرة أكثر شمولاً.

ثمة سؤال يطرح نفسه، ومع ذلك يبدو أننا لانتبينه. ولعل السبب أن الوضوح الساطع يناظر أحياناً الغموض المظلم من حيث تضييق أفق الأبصار. هذا إلى أن الشدة التى تفيض بها النفس لاتترك فضلاً من الانتباه إلى ما عداها. وأى شدة أعظم من شدة مواجهة مع عدو يريد لنفسه كياناً شرطه ألا تكون، أو على الأصح يريد أن يكون سيداً على نحو يعيد إلى الذهن ما أبرزه «هيجل» فى جدل السيد والعبد، بحيث تكون وظيفتك أن تكون له عبداً تزجى إليه ليلاً ونهاراً اعترافاً يمنحه

شرعية الوجود- اعترافاً بدونه يرتد إلى شعور مقيم بافتقاره إلى هذه الشرعية نفسها، وكأنه -أصلاً- مسافر بغير جواز سفر فى رحلة الحياة. ولكن لم اختارك أنت بالذات لتفرغ إلى هذه المهمة بالذات، والجواب أرجؤه إلى حين.

والآن، فإن السؤال الذى يطرح نفسه، أصيغه على النحو الآتى: **كيف استطاع «اليهودى التائه» الذى كان يستجيب طوال قرون عديدة إلى الاضطهاد والهجوم عليه وتحقيره، إما بموقف ذليل خانع يتسم «بالمازوخية»- أى أن يطيب المرء نفساً بالعذاب والمهانة ويسعى لاشعورياً فى طلبهما -أو يستجيب بالرحيل والهجرة إلى مكان آخر يتصوره أقل ألماً وأرحب صدراً.. كيف أمكن له بعد تاريخ طويل حافل بالاستكانة والامتناع عن مجرد المقاومة فينعزل متخذاً منازل على هامش المجتمع يقال لها «الجيتو» -كيف، ولم، تم له أن يجتمع بأمثاله فى حشد كبير يتفجر نشاطاً عدوانيا على نطاق محدود فى أول الأمر، ثم يتخذ شكل عصابات متحفزة جريئة تنزل بجنود دولة الانتداب على فلسطين ضربات متلاحقة عنيفة، مالبثت أن اتخذت المواطنين العرب بفلسطين هدفاً لها، فكانت مذبحة، «دير ياسين» الوحشية ومثيلاتها فى «قلقيلية» و«السموع» و«كفر قاسم» وغيرها. وفى خطوة تالية تجمعت العصابات فى شكل جيش نظامى أو شبه نظامى ليصد هجوم الجيوش العربية سنة١٩٤٨.**

وأعود فأتساءل مرة أخرى: كيف استحال الخانع طاغية؟ كيف انقلب الرعديد الجبان -على مدى قرون- سفاحاً، ثم جندياً مقاتلاً؟.

وغنى عن البيان أننى أطرح هذا السؤال فى نطاق علم النفس وحده، أى أننى أبحث عن الدوافع النفسية وراء هذه الظاهرة وهذا لايعنى أننى لا أقيم وزناً للعوامل غير النفسية (السياسية- الاقتصادية- الإمبريالية) التى ساهمت فى انبثاق هذه الظاهرة كما بيَّنها الدكتور إسماعيل صبرى فى كتابه الممتاز: **«فى مواجهة إسرائيل».** ولايستطيع أى باحث- فضلاً عن ذلك- أن يتجاهل الأهداف ذات التاريخ الطويل، والتى برزت فى شكل سياسى واضح فى أواخر القرن الماضى، فيما يسمى بالحركة الصهيونية التى كان لها زعماؤها، وانعقدت من أجلها مؤتمرات أسفرت عن مشروعات محددة

أو تكاد، وجهود تبذل على النطاق العالمى نجحت فى انتزاع وعد بلفور أثناء الحرب العالمية الأولى، كما نجحت فى الحصول على غير ذلك من المساندات الرسمية المعلنة، وأحياناً غير المعلنة.

هذه الحركة الصهيونية كانت بلورة لآمال بعض اليهود فى استعادة عرض أورشليم، الذى ظل حائط المبكى كياناً يرمز إليه على مر العصور، وإلى أمل فى عودة بعد تشريد. هذا كله لاشك فيه، ولكن يظل السؤال بعد ذلك: لم استطاع اليهود أن يحققوا فى هذه الحقبة بالذات أملاً طال حتى كاد أن يكون سراباً؟. هذا إلى أنَّه ينبغى أن نفطن إلى أن روافد العوامل السياسية- الاقتصادية- الإمبريالية، إنما تنصب فى نهاية الأمر فى الإنسان، أى أنها مرهونة- من حيث تحقيق أهدافها- بالعامل الإنسانى، أعنى النفس. إننا لانقلل إذن من قيمة العوامل غير النفسية ولكننا نقرر أنه بدون تهيؤ عوامل نفسية مناسبة، فإن العوامل الأخرى تفقد فعاليتها، وتكفى الإشارة إلى أن وعد بلفور لم يتحقق إلا بعد مرور ثلاثين عاماً.

ولذلك فإن هدفى هو التفسير النفسى للسؤال الذى سبق طرحه: كيف أمكن أن ينقلب الرعديد الجبان سفاحاً، ثم جندياً مقاتلاً، بين عشية وضحاها؟

التوحُّد بالمعتدى

ولنستفسر التاريخ أولاً: متى حدث ذلك؟.. لقد حدث ذلك على وجه التحديد فى أعقابَ الحرب العالمية الثانية، أى فى السنوات ٤٦، ٤٧، ١٩٤٨. إن خبرة المحلل النفسى تدعوه إلى أن يتساءل: وما الذى حدث فى السنوات السابقة عليها مباشرة، مما يتصل بتغيير عميق فى البناء النفسى؟.. هنا نواجه أحداثاً رهيبة وموحية معاً. حدث أن فتك النازيون ببضعة ملايين من اليهود فى المعتقلات المشهورة: «أوشفتز» و«بوخنفالد» وغيرهما.

ولما كان المقام لايسمح بعرض مسهب لقضايا التحليل النفسى وما تلقيه من أضواء على هذه المسألة، فسأقتصر على بعض القضايا المقطوع بها. إن تفسير أى سلوك- سليماً كان أو مريضاً- إنما يرتد إلى نمط علاقة الفرد بالآخرين، أى نمط بناء الشخصية، وهذا يرتد فى نهاية الأمر إلى ما نطلق عليه «هوية الذات» أو «هوية الأنا». ومن الثابت أن هوية الذات إنما هى نتاج عمليات «التوحد» بالآخرين والتى تبدأ منذ الشهور الأولى من الحياة، تلك العمليات التى نعتبرها المحور الأساسى فى ميدان النفس بأسره، هذا المحور هو محور الأنا- أنت «فبناء الأنا النفسى توضع لبناته الأولى على

غرار مكونات الآنا لدى من قام على شؤون الصغير، أعنى الأم ثم الأب، وذلك من خلال حوار جدلى (بالمعنى النفسى لا اللغوى فحسب) حوار شديد التعقيد يستمد طاقاته من طاقتى الحب والكراهية، تتفاوت فتكون أنماطاً من الصحة أو أنماطاً من المرض، أنماطاً تغذيها على نحو أو آخر روافد من جدل «التوحد» بمن يتصل بهم الصبى اتصالاً وثيقاً فى سنوات الطفولة المتأخرة حتى يناهز سن النضج.

وبناء على ماتقدم، نطرح سؤالنا على النحو الآتى: كيف تحول طابع «هوية الآنا» اليهودى من الاستكانة إلى العنف العدوانى الفتاك؟، لايمكن أن يتم ذلك- كما تؤكده مكتشفات التحليل النفسى- إلا عن طريق عملية توحد جديدة، هى- فيما يختص بهوية اليهودى فى الحقبة اللاحقة للحرب العالمية الثانية- مانطلق عليه عملية «التوحد بالمعتدى».

وإلى القارئ أسوق حالة توضح فى اختصار مانعنيه بالتوحد بالمعتدى. استشير محلل نفسى فى أمر صبى تلميذ بمدرسة ابتدائية، لأنه يقوم بتعبيرات فى وجهه تثير الاستغراب لايقوى على منعها، ولم تفلح محاولات مدرسه فى قمعها، وقد أنهى مدرسة إلى الطبيب أن الولد عندما يلام أو ينهر، يسلك سلوكاً شاذاً، إذ كانت عضلات وجهه تتقلص تقلصات تستثير ضحك تلاميذ الفصل. وكان رأى المدرس أن الولد إما أنه كان يسخر منه، أو أن هذه التقلصات من فئة مانراه لدى بعض مرضى النفس من حركة قهرية فى عضلات الوجه. وأثناء شرح المدرس للحالة جعلت عضلات وجه الولد- الذى كان يشهد الاستشاره- تتقلص فتتخذ أشكالاً نابية مضحكة. ومالبث الطبيب أن لاحظ أن هذه التقلصات تشبه إلى حد كبير «تكشيرات» وجه المدرس أثناء انفعاله وهو يشرح مشكلة الولد، وكأنها نوع من «الكاريكاتير» لشكل وجه المدرس المكشر. وكان من الواضح أن الولد بهذه الطريقة يحاول -لاشعورياً- أن يتغلب على خوفه من تكشيرات المدرس المثيرة لرعبه، بأن يتخذ هو نفسه موقف المكشر، أى سمات المعتدى، فيتحول -نفسياً- عن طريق التوحد من معتدى عليه إلى معتد.

التوحد بالمعتدى إذن حيلة لاشعورية تصطنع للتغلب على الخوف من المعتدى، وهى حيلة شائعة يكتشفها التحليل النفسى فى أحوال كثيرة، من بينها بعض حالات الكبار أثناء العلاج.

ولابد أن القارئ قد فطن إلى ما أرمى إليه من عرض حيلة التوحد

بالمعتدى، ذلك أنه لايخامرنا أى شك أن الصبية اليهود ومن كان منهم فى أول شبابهم، الذين قبض عليهم مع آبائهم فى كل أنحاء أوروبا وأودعوا المعتقلات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم أفرج عمن بقى منهم على قيد الحياة بعد هزيمة النازى- لايخامرنا أى شك فى أنهم توحدوا بجلاديهم أعنى بالنازيين. ولا يختلف فى ذلك اثنان من المحللين النفسيين..

وإلى القارئ مايقوله الطبيب النفسى اليهودى «منكوفسكى» -وهو ذو شهرة عالمية- فى كتابه الأخير «مبحث فى علم النفس المرضى» ص٢٨٥، حيث يتحدث عن أطفال معتقل «بوخنفالد» وذلك بصدد مناقشة لمشكلة الاضطرابات الوجدانية المرضية: «إن التخدير الوجدانى (أى انعدام الاستجابة العاطفية لدى بعض مرضى العقل) ليس إلا علامة من علامات أخرى للتدهور النفسى، وخاصة لدى الشباب، بعد بقائهم فترة طويلة فى معسكرات الاعتقال وهم فى حكم اللعب، مما جعلهم يجهلون معنى اللعب. مثلاً فإن «أطفال بوخنفالد» الذين تتراوح أعمارهم بين ثمانى سنوات وعشرين سنة واحتضنهم الفرنسيون بعد إطلاق سراحهم، ظهر لديهم نقص فى الحس الاجتماعى والحس الأخلاقى، أعلن عنه بنوع من الحذر المتوجس وثيق الشبه بتوجس مرض «البارانويا» (توهم الاضطهاد لدى مرضى العقل)- وخاصة عندما كانت تطلق لهم الحرية وهم مجتمعون فى التعبير عن عدوانيتهم التى كانت تصل إلى درجة الاندفاعات العدوانية المتوحشة» ويمضى منكوفسكى فيقول: «قد يكون الأمر انخفاضاً فى المستوى الأخلاقى. ولكن يجب الحذر فى استخدام الألفاظ»، ثم ينتهى بقوله: «على كل حال، فإن المستقبل لايبدو بالضرورة ميؤوساً منه. فقد استطاع الكثير من أطفال بوخنفالد أن يستعيدوا بعض الاتزان، وخاصة فى إسرائيل».

أما استعادة «الاتزان» -أى اختفاء الأعراض البارانوية الفصامية -فلا يمكن أن تخطئ عين المحلل النفسى طبيعته ولا التفاعلات الدينامية النفسية، والتعديل فى توزيع الطاقات التى كانت شحناتها مكونات الأعراض المرضية. إن «الاتزان» الذى تحدث عنه منكوفسكى لايعدو أن يكون «تنظيماً» للتوحد بالمعتدى فى المجتمع الإسرائيلى فى مواجهة العرب، أى أن التوحد بالمعتدى أصبح شيئاً مشروعاً بل مطلوباً مستحسناً لدى المواطن الإسرائيلى، فتأتيح لهذا التوحد أن يستقر لايعترضه مايعترضه عادة من الصراع النفسى فى ظروف مختلفة لم تضف عليه صفة الشرعية. وهو بعد

يمكن المواطن الإسرائيلى من الظهور على خوفه من العرب، بل يجعله يستشعر فى نفسه الرغبة «المشروعة» فى الانقضاض عليهم، فيفتك بهم فى مذابح دير ياسين وغيرها على نمط نازى بالمعنى النفسى الذى بيناه، لا على سبيل التشبيه أو الاستعارة البلاغية كما قد يبدو فيما نقرأ فى الصحف. ولعل شخصية السفاح «مناحم بيجين» الذى كان يتزعم عصابات «أرجون زفاى لومى» التى اشتهرت بالفتك بسكان القرى بما فيها من نساء وأطفال، أبرز نموذج فى التوحد بالمعتدى من القتلة النازيين.

ولعل شخصية «موشى ديان» تمثل التقمص للعسكرية النازية أحسن تمثيل، بما فيها من صلف وخيلاء وعدوان ذى طابع بارانوى. وجدير بالذكر أن هاتين الشخصيتين «ديان ومناحم بيجين» ضما إلى أعضاء الوزارة الإسرائيلية قبيل الهجوم الإسرائيلى فى ٥يونيو (حزيران) سنة١٩٦٧.... نحو يومين أو ثلاثة قبل الهجوم). وهذا الانضمام الرسمى، الذى تم نتيجة انقلاب عسكرى صامت كما قيل، إنما هو دليل قوى على حاجة الجيش الإسرائيلى بخاصة، والشعب الإسرائيلى بعامة، إلى شخصيتين قياديتين يتوحد بهما الأفراد من الشعب والجيش (وهما يكادان أن يكونا شيئاً واحداً) قبل البدء بالعدوان. ونعلم من الدراسات التحليلية النفسية أن الجيش تجمع يرتبط فيه أفراده بعضهم ببعض ارتباطاً يستند -أساساً- إلى التوحد بالقائد (وهو فى هذه الحالة صورة مزدوجة: ديان يرمز إلى العسكرية النازية، وبيجين يرمز إلى استباحة الفتك الوحشى)، وإن هذا التوحد بالقائد يتلخص فى إسناد كل وظائف «الآنا الأعلى» (الضمير اللاشعورى الذى يقوم بالضبط والربط داخل النفس) إلى القائد الذى عن طريقه يتم توحد «الآنا الفردى» لدى كل فرد بغيره من الأفراد.

المسرحية المأساوية

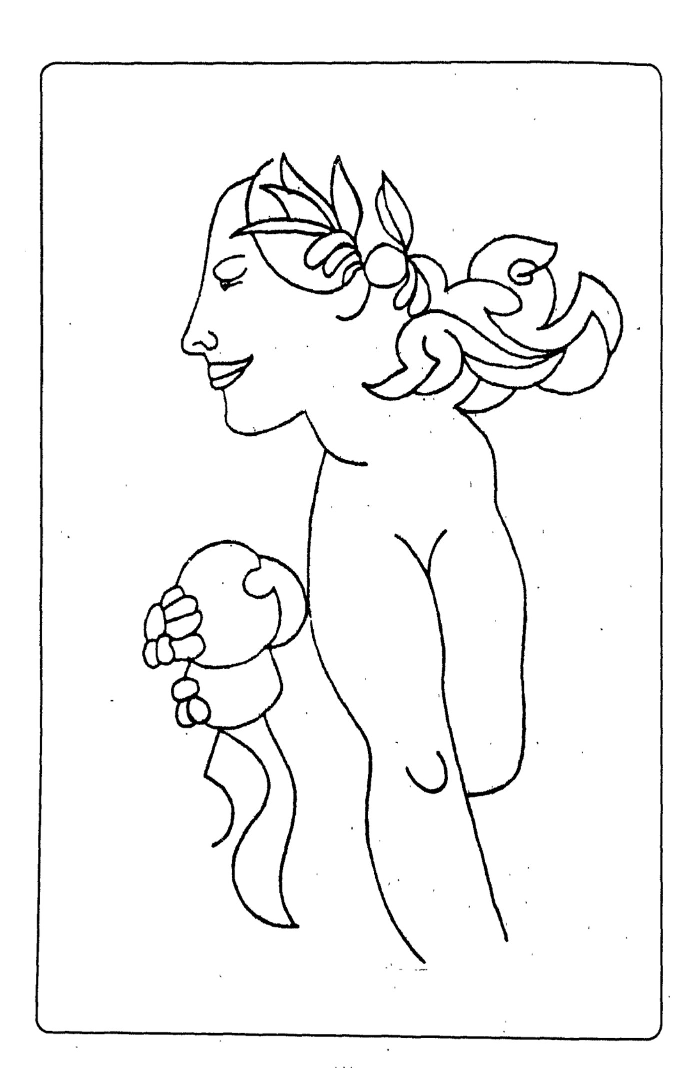
وعلىّ الآن أن أجلو مسألة هامة: ذلك التوحد بالمعتدى ليس أمراً قاصراً على أطفال بوخنفالد وغيرهم من خريجى المعتقلات النازية الأخرى، والذين حدثنا منكوفسكى عنهم فقال إنهم: «استعادوا اتزانهم» فى إسرائيل، بل قد يتم التوحد بالمعتدى عن طريق العدوى، وبعبارة سيكولوجية دقيقة: قد يتم التوحد بالمعتدى عن طريق «التعاطف اللاشعورى» بالمعنى التحليلى النفسى، أى على نحو مانتقمص -تعاطفاً- شخصيات أبطال مسرحية مأسوية، فننفعل انفعالاتهم،

ونعيش ماتراهم يعيشونه. بل قد يحدث هذا التقمص ونحن نقرأ قصة. فما بالك إذا كان أفراد القصة تربطنا بهم رابطة مهما كان أمرها: الدين اليهودى مثلاً. وثمة من الشواهد مايدل على أن اليهود فى جميع أقطار العالم، ممن لم يمسهم ضرر من قبل الجستابو، قد تبدل حالهم حتى كادت قصة «اليهودى التائه» وشخصيته تدخل فى سجل التاريخ القديم، فما أعجب أن ينقلب اليهودى التائه من قفص المتهمين ويعتلى منصة الاتهام، ليس فقط إزاء الشعب الألمانى، وإنما إزاء شعوب العالم بأسرها، فسمعنا دوى عبارة «عقدة الذنب»: ذنب عداء السامية.

على أن مايهمنا من هذا الذى يبدو استطراداً، مسألة هامة أشرت إليها فى صدر هذا المقال. ذلك أن اليهودى التائه كان يفتقر إلى هوية مستقرة، كان يفتقر إلى شرعية الوجود. وها هو ينتزعها على نحو غير متوقع، يفصح عنه بولائه لإسرائيل قبل ولائه للبلد الذى يستوطن، وكسب فيه جنسية ومعاشاً.

إن الولاء لإسرائيل يعنى بالضرورة توحداً بالمتوحدين بالمعتدى. ومن باب أولى، فإن أفراد الشعب اليهودى بفلسطين -من غير خريجى المعتقلات- كان توحدهم بالمتوحدين بالمعتدى من شباب بوخنفالد وغيرها عند بدء المذابح فى قرى فلسطين كان أعمق أثراً لاتصالهم المباشر بهم.

يتضح إذن السر فى لغز قيام دولة تنقصها أبسط مقومات الدولة، أعنى اشتراك أفرادها فى الثقافة والقيم الحضارية واللغة التى تكلموها صغاراً، من حيث إننا نعلم أن يهود إسرائيل وفدوا إليها من بلاد شرقية وغربية، ويقوم بينهم من الاختلافات والخلافات أكثر مما يقوم بين يهود فرنسا والمسيحيين فيها مثلاً، وتكاد أن تكون دولة عنصرية بانغلاق شعبها إلى «الأشكينازيم» و«الإسفارديم»، أولئك يحتقرون هؤلاء ويرون فيهم -وياالسخرية الأقدار- صورة اليهودى الذليل التائه الذى ينبغى اضطهاده وإنكاره، دفاعاً ضد انبعاث هذه الصورة عينها من أعماق نفوس اليهود الممتازين الحاصلين على هوية نازية كاملة. أقول إن السر فى قيام دولة المتناقضات هذه -على أساس من الغزو والفتك الوحشى- إنما يرجع فى نهاية الأمر -سيكولوجياً- إلى تحول اليهودى فى فلسطين فى أعقاب الحرب العالمية الثانية إلى طاغية بعد مذلة، وسفاح بعد خناع، عن طريق التوحد بالمعتدى وتنظيم هذا التوحد تنظيماً جعل منه شريعة المجتمع الإسرائيلى، والرباط الذى يجمع شتاته ويخفى تناقضاته.



وفوق ذلك كله يمنح أفراده شبه هوية مستقرة تكتم مافى أعماق كل منهم من خواء وتصدع فى بنيان «الأنا» و«كأنه» يملك شخصية وثابة فى غير هياب.

وهذا يذكرنا بفئة من مرضى النفس يقال لهم فى التحليل النفسى: مرضى «كأن». والمقصود بشخصية «كأن» أفراد لايبدو فى سلوكهم الظاهر أى عرض من الأعراض المرضية المألوفة لدى مرضى النفس. ولكن ما إن يؤول الاتصال بفرد من هذه الفئة لايلبث الإنسان العادى أن يتساءل: ما هذا؟ أن هذا الشخص غريب الأطوار دون أن يستطيع أن يقرر بالضبط ما الذى يراه غريباً ومحيراً لديه.

سرقة الهوية

ويكشف التحليل النفسى لدى أفراد فئة «كأن» عن أنهم فى سلوكهم يكادون يعكسون حرفياً سلوك من يختلطون بهم، فهم خيرون ذوو طباع حميدة إذا كان من يعايشونه خيراً، ونجد لديهم ميلاً ملحاً إلى الالتصاق بفرد بعينه يعكسون أنيته ويتوحدون به توحداً يكاد أن يكون تاماً. وما أن تفرق الظروف بينهم حتى نلحظ لديهم نوعاً من الضياع وفقدان نمط السلوك المستعار، ونجدهم مندفعين فى البحث عن بديل. وإذا حدث أن من يعثرون عليه كان شريراً أو منحرفاً، رأيناهم يتخذون نمط الشرار أو الانحراف على نحو يكاد أن يكون نسخة طبق الأصل. وكذلك يكشف التحليل النفسى عن أن سلوك الخير أو الشر ليس ظلاً، أى طبقة سطحية لاجذور لها فى أعماقهم. بل إن الحب والعاطفة المشبوبة أو الكراهية والبغضاء المتحفزة مما يصطنعونه ليس حباً ولاكراهية بالمعنى الصحيح، وإن وراء ذلك كله بناء نفسياً خاوياً يسكنه اللاوجود: حياة عاطفية ضحلة ضحالة تكاد أن تكون الفقر الوجدانى المدقع، الذى يذكرنا بما نجده لدى بعض مرضى الفصام على شكل مستفحل، أو لدى أطفال بوخنفالد السابق ذكرهم.

فالأمر لدى أفراد فئة «كأن» إنما هو محاولات مستميتة لسرقة صورة «نرجسية» للذات: سرقة هوية وبحث عن أنية ضائعة. ومن أجل ذلك فإن المحلل النفسى يتذرع بكثير من الحذر فى علاج هؤلاء المرضى، وإلا فإنهم قد يواجهون أعظم الشقاء، بل الانزلاق أحياناً فى المرض العقلى المستفحل. فهذا مريض من فئة «كأن» جعل- عندما كشف التحليل النقاب عن الشخصية التى كان يتوحد بها - جعل ينتابه أعظم القلق المدمر، حتى انتهى إلى حالة فقدان الشعور بالآنية وانزلق فى حالة

شبه فصامية جعل يردد القول أثناءها: «من أنا؟ بربك ردنى إلى ماكنت عليه. إننى فى جحيم لاأكاد أتعرف على الزمان والمكان. لقد اختلط علىّ الأمر، لا أدرى إذا كنت حياً أم ميتاً».

فإذا عدنا إلى القوم فى إسرائيل، بعد هذا الاستطراد الذى اضطررت إليه توضيحاً لبعض قضايا التحليل المعقدة، المتصلة بموضوع هذا المقال، رأينا شواهد موحية معاً فمنذ انتهاء حرب٥يونيو عوّدنا الإسرائيليون أن الرد الانتقامى لايقتصر على مجرد الردع وإذاعة الخوف فى نفوس المعتدين عليهم، فقد وضح ذلك وضوحاً تاماً فى حادث الاعتداء على مطار بيروت كرد على الهجوم على طائرة العال فى أثينا. ذلك أنه من الواضح أن المسئولين فى إسرائيل لايجهلون موقف لبنان السياسى فى نظر الغرب وفرنسا بخاصة، وإن هجومهم على مطار بيروت لابد أن يكون له رد فعل خطير لدى المسئولين فى فرنسا. ومع ذلك فقد أقدموا على هجومهم الأحمق -وهم قوم أذكياء- فكان الجزاء المعروف من حظر تزويد إسرائيل بطائرات الميراج التى كانت فى أشد الحاجة إليها. أما تفسير هذا الحمق الذى يصدر عن أذكياء فلاتخطؤه عين المحلل النفسى. فالهجمات الانتقامية لها دافعها النفسى العميق. إنها أمر لامناص منه لإعادة التماسك فى شخصية المتوحد بالمعتدى والتغلب على القلق والرعب الذى هو الأصل فى عملية التوحد بالمعتدى- كما سبق القول- وبعبارة أخرى لابد لإسرائيل أن تسارع إلى الرد بالهجوم، وكأن لسان حال إسرائيل يقول: مازلت أنا المعتدى. فلا خوف علىّ من أن أرتد إلى ماكنت عليه: يهودياً تائها رعديداً يفتك به الناس فى كل مكان.

فضح القناع

وهذا يقودنا إلى مشكلتى الروح المعنوية والحرب النفسية، إن هاتين المسألتين من الأمور المألوفة فى كل حرب. ولكنها بالقياس إلى إسرائيل وبناء على ماتقدم من مناقشة، فإنها أعظم خطراً، ذلك أن الروح المعنوية بالنسبة للمجتمع الإسرائيلى تتصل مباشرة بالبناء النفسى الاجتماعى بأسره، بمعنى أن انخفاض الروح المعنوية ينذر بخطر انهيار الهوية الزائفة المستعارة والتى بالرغم من زيفها مكنت لأفرادها أن يسلكوا و«كأنهم» أقوياء لايهابون مواجهة الأخطار، وفوق ذلك أسدت إليهم قدراً من شرعية الوجود. أما الحرب النفسية فهى دفاع عن البناء النفسى بالمعنى الذى بيناه، لابالمعنى العادى المألوف، فهى مسألة حياة أو موت نفسى، ولعلها

بما هى كذلك أشد نكراً من الحرب الفعلية فى ساحة القتال. ومن الطريف أن مؤلفاً صهيونياً أصدر أخيراً كتاباً استطاع بحدس عميق أن يلمس قضية فيه تتصل مباشرة بما أسوقه بصدد الحرب النفسية. فقد قرر أنه يعتبر أن السلم أخطر على إسرائيل من الحرب الفعلية. وحجته فى ذلك أن الحرب تجعل يهود العالم يتكاتفون ويوجهون كل اهتمامهم إلى سلامة إسرائيل فيمدونها بكل ماتحتاج إليه. إلا أن حدس المؤلف العميق جعله يقرر قضية صحيحة- وهى أنه بالقياس إلى إسرائيل، فإن الحرب الفعلية خير لهم من السلم(٢)- ولكنه أخطأ الأسباب العميقة لهذه القيمة النابية التى تتعارض ومايعلنه المسئولون فى إسرائيل. ذلك أن الحرب الفعلية لاتترك للفرد الإسرائيلى فرصة مواجهة نفسه، تلك المواجهة التى يخشى أن تفضح قناع هويته المستعارة. وفوق ذلك فإن الحرب الفعلية التى خاض منها ثلاث معارك جعلته يظفر بانتصارات تعزز هويته الزائفة وتقيم الدليل على أنه السيد فى مقابلة مع العبد المهزوم - إذا استخدمنا عبارة «هيجل» السابقة- من حيث إن الهزيمة تتضمن اعترافاً بالسيد تشد أزره، وتمنحه ماهو فى أشد الحاجة إليه: شرعية الوجود.

بقى أن نتساءل: لم اختار اليهود فلسطين والعرب، لهذه الوظيفة الحيوية: الاعتراف به إنساناً خليقاً بالوجود؟ إن هذه المسألة شائكة معقدة تحتاج إلى بحوث مستفيضة يضيق المقام عن معالجتها. ولكن لايفوتنى أن أشير إلى أن اليهود -وهم قوم أذكياء- حريصون على أن يستوطنوا بلاداً تزخر بمصادر الثروة، وأنهم فى بعض مراحل الحركة الصهيونية كانوا يفكرون فى بلاد أخرى يتخذونها وطناً قومياً، أرضها أكثر ثراء من أرض فلسطين. ليس من شك أن أسطورة إسرائيل الكبرى من الفرات إلى النيل تعنى بالقياس إلى يهود الأشكنازيم وزعمائهم الاستيلاء على منابع ثروة عظيمة يصنعون مواردها الأولية ليبيعوها لسكان المنطقة من العرب المتخلفين، وهو أمر يأمل الاستعمار الإمبريالى أن يتقاسمه مع الإسرائيليين. على أن الأسطورة لها وجه نفسى أيضاً، لأن استعادة، «أرض أورشليم» ومملكة داود وشاؤول وسليمان، بالرغم من أنها بالفعل أسطورة بالنسبة للفكر الإسرائيلى المتحضر، ومن ثم فهى تجافى منطق العصر، إلا أنها وسيلة -لاشعورياً- إلى الانتماء إلى حقبة من التاريخ كان لليهودى فيها شخصية مستقرة ومجد يستمد منه مايعزز البنيان النفسى ويقيم هوية اليهودى على أسس هى

الشفاء لداء عضال مزمن.

أما العبد المثالى- من الناحية النفسية وفق جدل السيد والعبد- فيبدو أن الإسرائيليين يجدونه أقرب منالاً فى شخصية العرب، وأبعد منالاً فى سكان البلاد الأخرى التى كانوا يفكرون فيها.

وأحب ألا يساء فهم ما أسوقه من التحليل النفسى فى هذا المقال فلست أزعم أن الإسرائيليين طغمة من مرضى النفس. إن مثل هذا القول تنبو عنه الأمانة العلمية، ويعتبر انزلاقاً مع «التحقيق الوهمى للرغبات» كما يقال فى الانجليزية. لقد نجح الإسرائيليون فى أكثر من ميدان: التكنولوجيا مثلاً. وأفلحوا فى بعث العبرية القديمة فى ثوب جديد، مما كان له أعظم الأثر فى ربط شتاتهم، كما نجحوا حيث أخفقنا فى التقدير والتخطيط وبخاصة فى الحروب التى شنوها. بل قد نجحوا فى ميدان هو منظور هذا المقال: أعنى الناحية السيكولوجية. فقد استخدموا أعلى ماوصلت إليه التكنولوجيا فى ميدان علوم النفس. ولا أذيع سراً إذا ذكرت أنهم استقدموا بعض كبار علماء النفس من اليهود فى أمريكا وأوروبا. وعلى سبيل المثال لا الحصر، يعلم الكثيرون من علماء النفس فى مصر أن البروفيسور «جتمان» وهو شخصية عالمية فى علم النفس وله بحوث مشهورة فى علم النفس الحربى أجراها أثناء الحرب العالمية الثانية، استضافه الإسرائيليون كما استضافوا نفراً من علماء النفس فى شتى الاختصاصات، وذلك لبحث مشاكل معينة وتنظيم أساليب البحث السيكولوجى، والسيكولوجى الاجتماعى، فى معاهد البحث فى إسرائيل وفى قسم بحوث الشرق الأوسط فى الجامعة العبرية.

وبعد، فثمة بحوث إحصائية موثوق بها، قام ببعضها علماء يهود، تؤيد معظم ماقدمت فى هذا المقال من التحليل النفسى. ولكنى أعفى القارئ منها لأنها لاتناسب المقام فى مثل هذا المقال. وتكفينى الإشارة إلى أن معظم هذه الإحصائيات تقيم الدليل على أن نسبة مرضى النفس والعقل لدى اليهود (وبخاصة فى أمريكا الشمالية والجنوبية وأوروبا) هى أعلى نسبة، إذا قورنوا بالمسيحيين والمسلمين. ومن أطرف هذه البحوث بحث أجرى فى إسرائيل يقيم الدليل على أن نسبة هذه الأمراض لدى اليهود- وبخاصة الذين وفدوا إلى إسرائيل أثناء الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها- بحث إحصائى هو البحث الذى قام به «هالفى» فى إسرائيل مقارناً فيه سكان المدن والقرى العادية بسكان القرى ذات النظام التعاونى ثم سكان مستعمرات «الكيبوتز» وذهب «هالفى» إلى أن

نتائج إحصائية تدل على أن نسبة الأمراض النفسية والعقلية تبلغ أعلى ذروتها فى القرى غير التعاونية تليها القرى التعاونية ثم مستعمرات «الكيبوتز» مما يؤيد فى نظره أن التنظيم النفسى الاجتماعى فى «الكيبوتز» يحق لإسرائيل أن تفخر به.

على أن فحص هذه الإحصائيات لايلبث أن يكشف عن أن أعلى نسبة فى أمراض العقل -وبخاصة الفصام- نجدها لدى سكان «الكيبوتز»، وإن مايقوله «هالفى» لايأخذ فى الاعتبار إلا النسب فى باقى الأمراض (العصاب وانحرافات السلوك وما إليها) ومن ثم كان على «هالفى» أن يفسر هذا «الإستثناء»، فقال إن ارتفاع نسبة الفصام وما إليه من الأمراض الوظيفية إنما يرجع إلى ارتفاع نسبة التحضر فى هذه المجتمعات، مما يجعل مرضاها يقبلون على الاستشارة والعلاج فى غير إبطاء. ولكن هذه مغالطة ساذجة، لأن كل طبيب نفسى يعلم أن مرضى العقل لايستشيرون كما يفعل المرضى بالعصاب. وأكثر من ذلك، فإن تجربة كل طبيب نفسى تدله على أن أهل مرضى العقل، وخاصة الأبوين، يتعامون ويرفضون الاعتراف بأن ولدهم أو ابنتهم «مجنونة» حتى يستفحل المرضى ولايكون من الاعتراف مناص.

وفى ختام هذا المقال، فإننى أهيب بشباب علماء النفس العرب أن ينهضوا إلى مستوى المسئولية. إن عليهم واجباً وطنياً وقومياً، وأمامهم رسالة علمية لابد أن يفطنوا إليها، وهى إسهامهم فى إجراء البحوث السيكولوجية المتصلة بقضية المصير العربى.

هوامش

(١) محاضرة ألقيت بالجمعية النفسية المصرية عام١٩٦٨.

(٢) السلم بمعناه المتعارف عليه لا بدلالته التوسعية التى تنتظر الانقضاض.

ملف

تحيتان إلى مصطفى زيور

مصطفى صفوان

(١)المعلّم

درست الفلسفة بكلية آداب الإسكندرية خلال سنوات الحرب، وكان من حسن حظى أن تتلمذت على ثلاثة أساتذة لم أر مثلهم محبة للعلم والتعليم، وإن اختلفوا بعد ذلك أيما اختلاف .

كان الأستاذ يوسف كرم رجلا يؤمن بالعقل وبقدرة العقل على إثبات وجود الله على النسق المأثور عن القديس توماالاكوينى ، فكان الدرس عليه انكباباً على النصوص فى المحل الأول، ولقد يبدو هذا النهج - وهو النهج المأخوذ به فى العصور الوسطى - نهجاً عقيماً، لفظياً ، ولكننا نعلم اليوم، بعدأن رجعت الفلسفة المعاصرة إلى الاهتمام بالإشكالات التى كانت تدور حولها المناقشات الحامية فى تلك العصور (كإشكال اللامتناهى أو إشكال القضايا المحيلة إلى نفسها) ، أن هذا النهج - فضلاً عن كونه مرانا لا يستغنى عنه فى فن القراءة - ليس فى الواقع مثله فى شحذ الذهن وحمله على إتيان التمييزات الدقيقة (كالتمييز بين أنواع التضاد ، مثلا).

على الضد من ذلك، كان الدكتور أبو العلا عفيفى- رغم أنه أكبر من تعمقوا فلسفة محيى الدين إبن عربى التصوفية - لا يرى لقضية فضلا على

أخرى إلا إذا وجدت سندا من التجربة الحسية، أي أن موقفه كان موقفاً شكيا في المقام الأول. ولقد يبدو هذا الموقف للبعض موقفا هداما، سلبيا، ولكن الحقيقة هي أن كل مناقشة مع الدكتور عفيفي كانت درسا في التسامح الفكري وفي التصون عن الانسياق لنهم المعرفة انسياقاً يجعل المرء يبتلع أي رأي.

يتبين من هذا الكلام أن الدرس على هذين الأستاذين الجليلين - دام ذكرهما -كان بمثابة دخول في تقاليد فكرية عريقة ومراس عليها. ومنه يدرك القارئ مدى دهشتنا حين جاء الدكتور مصطفى زيور للتدريس بكليتنا عام ١٩٤٠-١٩٤١.

كان للدكتور زيور أسلوب في التعليم لم نكن نحلم به رغم جميع ما سبقت لنا قراءته عن سقراط: أسلوب لم يكن تلقينا بل استماعا. كان الدكتور زيور يكتفي بعرض المسألة (ولتكن مسألة الحتم النفسي) ثم يستفسرنا. ولم يكن هذا الاستفسار إخراجاً للمضمور وحسب - علمنا به أو لم نعلم - بل هو كان قبل كل شئ الفرصة الأولى التي أتاحت لنا الخروج من سجن البرامج الجامعية والوعي بوجودنا في هذا السجن. فقد كنا إذا أدلى أحدنا برأي أجابه الدكتور زيور باستفساره في صدد آراء أخرى لمفكرين لم يكن علمنا بهم يزيد على علمنا بأسمائهم، مثل هجل أو هيدجر، بل كنا أحيانا نجهل حتى أسماءهم: سارتر، فيتجنشتاين، پوپر ، الخ.

وواضح أن هذا الأسلوب في التعليم كان يتضمن فوق الانتباه إلى الرأي الانتباه إلى صاحب الرأي نفسه. وربما لا أكون مخطئا إذا قلت إن الدكتور زيور كان يصدر في هذا الانتباه إلى أشخاصنا عن رغبة في توسم من يصلح تجنيدهم لقضية التحليل النفسي التي لم يكن يخفى علينا أنها كانت شغله الشاغل. وهكذا امتد تأثير الدكتورزيور امتداداً تغيرت به الحياة كلها، لا الفكر وحده.

صاحبت الدكتور زيور في رحلته بعد الحرب إلى فرنسا حيث أثبت خطواتي الأولى في مجال "القضية" وحيث انصرف هو إلى صياغة نظرية في الدلالات النفسية العميقة للأعراض الجسمية - النفسية تكونت حولها مدرسة لا تزال تعد حتى اليوم المدرسة الفرنسية الأولى في هذا الميدان. وإنه ليسعدني أن أقول إن الحالة الوحيدة التي تاح لي في ثنايا تحليلها إلقاء بعض الضوء على عرض من هذا النوع (قرحة في المعدة) جاءت تؤيد نظرية



الدكتور زيور مائة في المائة.

ثم عدت إلى مصر للعمل بقسم علم النفس بجامعة عين شمس الذى كان يرأسه الدكتور زيور فوجدته قد أثار حركة كبيرة فى ترجمة أهم نصوص التحليل النفسى ، حركة لا أحتاج إلى وصف ثرائها المدهش بالقياس إلى قصر زمنها، ولكنى أود أن أؤكد دون مغالاة أن جميع الترجمات العربية التى أشرف عليها الدكتور زيور لاتقل فى دقتها وطلاوتها عن أحسن الترجمات الموجودة إلى اللغات الأخرى.

هذ الإنتاج الغزير أكبر دليل على أن تلامذة الدكتور زيور لومكثوا بأرض الوطن لتكونت منهم مدرسة لا تقل خصوبة وابتكاراً عن مثيلاتها فى أى بلد آخر. ولكن العواصف التى اجتاحت بلدنا بما ترتب عليها من القطيعة بيننا وبين كل نتاج فكرى يعتد به فى الخارج فاقت احتمالنا جميعاً .. إلا الدكتور مصطفى زيور: فقد صمد وحده لها.

فأما كيف صمد وهو الذى كون مدرسة بفرنسا خلال إقامة لم تزد على السنتين بينما انفض الجميع من حوله بمصر، فلهذه فى نظرى معجزة أعترف أنى أذهل لها.

لقد عرفت الدكتور زيور فى البدء مثالا نادرا للمعلم، وإنى لأحيى فيه الآن مثالا منقطع النظير للوفاء للوطن.

(٢) نبذة حول الأب المثالى

ترجمة: محمد مهدى قناوى

يادانمارك : عبثا تنفصلين عنا، نحن زهر النرد الذى ألقاه من يخسر ويربح عند سماء المستقبل، عند ملوك هم الأضرحة، وعشاق هم الأحلام.

أراجون

الاستعداد للموت

هذه النبذة هى محاولة لتوضيح روابط الذات بالحقيقة من خلال نزعة نفسية يسيطر فيها ذلك الشكل الذي يجعلنا التحليل على ألفة به، وهو الأب المثالى وخصوصاً فى شكله الحوازى، غير أن بضع كلمات تفرض نفسها فى بداية الأمر ، حول وظائفه وبنيته ومكانته.

وظائفه:

أ- تقوية أساس الرغبة فوق "القانون" بصفته تحريما .فمن الأهمية البالغة أن نلفت النظر إلى أن هذا الأساس بالغ الأصالة لدرجة أنه يشتمل والحق يقال على تضمين جوهرى للقانون داخل الرغبة، وهو ما ألقت عليه الضوء تأملات القديس بول ،فلا يمكن الحديث بعد ذلك عن الرغبة التى قد تتعارض مع القانون ، فمع خمول الكف والشعور بالذنب ، فإن الرغبة "كجاذبية أولية" (١)مفرطة تعبر عن نفسها دفعة واحدة ، ومن هنا تأتى بالضبط ضرورة التسوية الأوديبية

السوية حيث وظيفة الأب ليست كما نعتقد عامة هى فى معارضة القانون للرغبة، بل على العكس فى التوفيق بينهما، ويشهد الأب المثالى باخفاق هذه التسوية من حيث أنه بدلا من أن يحل هذا التعارض فإنه يوطده. ليس فقط من خلال تحريم الأم ، بل تحريم كل شئ.

ب- تدعيم التوحد النرجسى الذى يصبح شرطا لأى "مقابلة" مع الموضوع ، فالذات تمضى متنكرة فيه، من حيث كونها مالم تكنه، أى ذلك الشبيه غير المتشابه الذى يمتلك ما يعتقد فى نفسه أنه محروم منه وهو الفالوس (القضيب) وبهذه الصفة يتجلى الأب المثالى كمنافس مغدور به على الدوام، ففى مكانه "المسروق" توجد الذات، كحاجز غير أنه حاجز جوهرى: فالذات لا تملك سوى رغبة وحيدة وهى أن تضعه فوق قاعدة تمثالها- حتى يستقر فوقه. هذه الوظيفة مع كل ما تقوم به من دعم فى تقنين وضبط المتخيل، هى على هذه الدرجة من الضرورة حتى أن الذات الحقيقية -وأعنى هنا الرغبة- تتلاشى أو تحتجب كلما تمضى لهذه "المقابلة". وعلى حين أن جونز Jones (٢)يساند فكرة أن الذات التى تجد نفسها أمام ضرورة الاختيار بين رغبتها وقضيبها تضحى بالأخير لتحتفظ برغبتها، إلا أننا نؤكد أن العكس هو الصحيح، فما تضحى به الذات عن طواعية هى رغبتها بهدف اللجوء لكنف القضيب.

ومذ ذاك فإن الفالوس (القضيب) كموضوع يؤكد وجوده على هذا النحو من الإطلاق لدرجة ينعدم فيها وجود الموضوع (أ-) ويمضى للعمل كموضوع موجود على الدوام أو ناقص أيضاً على الدوام .

إن هذه الوظيفة سوف تفضى بنا للوظيفة الأخيرة وهى بلا شك أكثرها أهمية .

ج- إنشاء حد يعترض ولا يرضى أبداً رغبة الأم؛ ومن ثم فهو حد تدوم فيه غياب الذات عن مسرح الجريمة، وعلى نحو أكثر دقة تنفق مع الدخول المحتوم للدال الأبوى فى علاقة تظل ممهورة بامتثال بدائى مع ما يشتمل عليه من تهديدات.

بنيته:

متخيلة ، ومتضمنة تماماً لعناصرمن النظام الرمزى. وتتحقق هذه البنية فى تماثل تظهر معه لدى جميع الأفراد ، فلا يوجد سوى أب مثالى واحد، يصوغه كل فرد حسب طريقته . وفى قول آخر ، تتحقق هذه البنية على حدة وغالباً بلا تغيير لدى من يقوم بعزل المتناقضات بين ملامح هذا الأب وملامح الأب الواقعى. ومثال ذلك ما يدعيه لنفسه من سيطرة متخيلة كلية

على الرغبة.

مكانته:

(أ) هو ميت ، فما إن يصل تحليل ما إلى نهايته، حتى يغدو من المهم أن نُخرج من مكمنه ذلك التخييل الذى يظهر فيه باعتباره قد سبق موته، وغالبا مايكون هناك توحد مامع واحد من الموتى فى تاريخ الفرد. وفكرة أن تحليل ما يصل إلى نهايته "عندما يُقتل الأبا" إنما هى فكرة بلا معنى حيث يتكرر النذر بأن هذا التخييل مما يجب الوفاء به. ومن ثم فهى فكرة طفلية، بالمعنى التحليلى للمصطلح، وليس بالمعنى الذى يختص به الأطفال ، من المؤكد أن فرويد قد تكلم كثيراً عن طفولتنا بيد أنه تكلم بنفس القدر عن الرغبة "التى لا تقبل التدمير".

(ب) هو أعمى، وليس بأعمى فحسب بصدد حقيقة الرغبة، بل لأنه لا يريد أن يعرف عنها شيئاً.

ولسوف نشير إلى الغموض أى التناقضات التى تطبع هذا الشكل لدى كل المستويات، ففيما يتعلق بوظائفه فإنها تعزز التناقضات كلما تم تجاهل القانون ، وتفرض الشعور بالواجب والالتزام كلما إحتجبت الذات كعربون على ذلك. أما عن بنيته التى تضع نفسها تماماً عند مستوى المتخيل والرمزى فإنها تنفُذُ داخل أى إدراك للشبيه أو داخل أى خطاب للأب ، سواء عرفت ذلك أم لم تعرفه. وأما بخصوص مكانته فهو ميت، وهذه الحقيقة راسخة فى نظام كينونته ولا يستطيع أى فرد حى أن يوجد فيها . يبقى فقط أن عماءه يفلت من هذا الغموض ، بل إنه على نحو أفضل يضاعفه. ذلك أنه أعمى وحتى ذلك فإنه لا يعرفه .

ولكن من أين يأتى هذا القلق الذى يعكر صفوى وسلامى من وقت لآخر؟.

فى كل مرة تتحطم الحقيقة وتنكشف الرموز التى تدل عليها إذ هى مطبوعة بآثار الرقابة يكون المرء على يقين بأنه لا يوجد سوى الموت بين الذات ومحاورها. هل يعنى ذلك أن الخوف من هذا الشكل هو الذى يكبت الحقيقة المتمفصلة والقابلة للتمفصل بواسطة الذات؟

حقيقة لا. لأن الأمر يتعلق بحقيقة فبشعورية وهى حقيقة تستطيع الذات معها أن تحافظ على علاقة إنعكاسية، وفيما عدا الزمن الذى يدحض هذه الحقيقة من المهم أن نشير إلى أن فرويد لم يستطع أن يتمسك بأى دافع يمكن أن نعزوه إلى الكبت سواء أكان أخلاقياً إجتماعياً، أم إشمئزازاً . وإذا ما تحدثنا على غراربروير Breuer (٣) فقد كان ذلك تحديداً بسبب أن أيا من هذه الدوافع لا تستطيع أن تجعلنا "نفهم" لماذا ينجم عنها كبت وليس دفاعاً سوياً وبسبب الدينامية مهما كان أمرها فإن

دافع الكبت يظل متكلما على نحو صارم ، ولا يقبل أن يتمفصل بواسطة الذات التى تكابده فهذه الأخيرة لا تستطيع التمفصل حوله دون أن تمتلك بعض المعرفة عما كبتته، فالأخلاق أو الاشمئزاز أو الخجل أو الحياء أو الشعور بالذنب ، إنما يمثلون على الأكثر تلك العملة التى يصرفها المكبوت فى كل مرة كان على الذات أن تقترب منه ومن الجلى أن شبح الخوف لن يحظى بتوفيق أفضل من هذا. ويقتضى الأمر هنا توضيح عبثية تلك الفكرة القائلة بوجود "قوة" تنطبق على "المعنى" ذلك أن الحديث عن "العنف الذى يصنعه المعنى" لهو عماء للذات عند مستوى الرعب.

إن الذات باعتبارها تتكلم ، فإنها لا تكون على صلة بصورة، سواء أكانت صورتها الخاصة أم صورة شبيهها، وإنما بما وراء الصورة . وهذا الماوراء إنما يمثل الغياب الذى توجد فيه ، فهى على صلة بالآخر كموقع للدوال ولكنها أيضاً باعتباره إرادة يصنع بطريقة أصيلة قانون المشاركة بين ما يقال وما لا يقال ، ففى داخل مالا يقال تبقى الرغبة ممنوعة، وهى الرغبة التى بصددها تستنطق الذات نفسها، ذلك أنه لا يمكن أن تستجوب نفسها بصدد رغبتها الخاصة إلاتحت هذا الشكل المستلب فبالنسبة لها من أين تنبع هذه الأهمية البالغة حول إشكالية معرفة المعيار الذى تصبح فيه هذه الرغبة فى الآخر مهذبة طيعة بمعنى. أخر أى عبء ذاك الذى يتلقاه من نعتبره ممثلا للقانون، أى الأب فى خطاب هذه التى تأتى لتحتل واقعيا هذا المكان الذى يشغله الآخر أى الأم.

وبالقدر الذى يظهر فيه الآخر الواقعى، وهو ينشئ نظاماً من الأقوال الممنوعة أو المحظورات فإنه يتجلى فى نفس اللحظة وهو ينشئ نظاماً للكف ،أى أنه ينكشف كآخر كامن فى الخجل أو الرعب الأصم، أو فى الطيبة أو المجاملة التى تخلقها التربية. ولا يتوصل إلى أنه يهب صوته للقانون كى يرتكز عليه الدفاع الذى يفرضه القانون، وبواسطة هذا الشئ نفسه فإنه يشهد على حضور الرغبة(٤) ، وبنفس هذا المعيار أيضاً يمكن القول بقدر ما يخفق فى اندماجه فى النظام الرمزى، فإن الذات تسقط تحت الضربة التى يوجهها الأب المثالى، وفى كل الأحوال هل يجب علينا أن نكرر بعد فرويد من أنه ما من فردوس غير الفردوس الطفلية، وأن هذا هو مالايريده هذا الأب أن يعرف عنه شيئا، كما أن الذات تحيد أيضاً هى الأخرى عن هذا الأمر من غير أن تعرف عنه المزيد.

ويتضح السبب فى هذه الحالة إذا ما انطلقنا من هذه الملاحظة: عند أى

تفسير يُتعَرّف على الرغبة، فإن الذات غالباً ما تتصرف وهى تلوح بأشكال أنا علوية وهكذا، فعلى سبيل المثال، فإنه بعد أن تم توجيه فرد ما إلى أن يتعرف فى صورة حلمية على ذكرى لموضوع كان قد فتنه فى طفولته، فقد استطاع أن يتذكر فى أنه ذات يوم ، عندما كان يقلد شخصية مسرحية، وكان الموضوع يكون علامة له . آنئذ اعتقد أنه يرى أمامه شكلاً معاديا مفعم بالرعب.

ولا جدوى من أن نضيف هنا أن انبثاق هذه الذكرى لم تكن كافية بدون معالجة أكثر رحابة تقوم برفع الكف الذى يعانيه الفرد الذى تمت تقويته - على العكس من ذلك - خلال هذه الفترة من التحليل. فماذا يعنى فى هذه الظروف بزوغ هذه الأشكال "الضارية"، ولكنها أيضا اشكال "فاجرة" (لاكانLacan)؟(٥) ، ولماذا تأتى لتموه على إخفاق وسقوط الأب المثالى؟

وإذا كان صحيحاً أن الرَقابة تشير إلى تدخل المَوت، فلن ننسى أن هذا المَوت هو الذى يقدم للذات ذريعة للمقابلة التى بدونها لن يوجد بالنسبة لها أى نوع من العلو ASSOMPTION التناسلى الممكن ، ذلك أنه من المناسب أن نشير إلى أن الأوديب - بعد كل شئ - لم يمنع البشر :"القانون" قط من ممارسة الحب، لكنهم فحسب - فى متوسطهم - مكتفين به، إذ يجب أيضاً أن يضاف إليه الشعور بالخطأ (٦): وما إن ينجلى خداع الأب المانع المتوحد مع القانون والذى كان قد تحول إلى أسطورة، حتى يصبح اللجوء إلى أشكال أنا علوية باعثاً على اليأس. وهو خداع يقاس إمتداده ونفوذه، بنفوذ ذلك الاعتقاد الذى ستكون وظيفة الأب بمقتضاه إنما هى معارضة القانون والرغبة، إلا أن هذا اللجوء يصبح هنا هو ما تتمسك به الذات فى طريقها للتعرف على الرغبة يردها إلى تقطيع وتجزئة طفولتها.

إن هذا الأب إنما هو تخييل استثنائى . ليس بالمعنى الذى تدفعنا إليه كلمة الاستثناء لنتصور وجود نظام جديد ، ولكن بمعنى وجود متخييل إستثنائى فى النظام القائم، وهو تخييل يقودنا على غرار الصغير هانز (٧) : وبشكل يبعث على السخريةنحو حظر الرغبة التي تكمن داخل إستلابها باعتبارها رغبة لا يمكن أن تقترب من الآخر، أو تربطنا باستعداد نحو الشعور بالذنب ، ذاك الذى لا نستطيع عنده أن نفهم أى شئ. ففى هذا التخييل تتغلب الذات على خصاء لم يكن واقعياً أبداً) ولا يكفى هذا للنظر إليه باعتباره ذا طابع تخييلى محض)، كما يستعيد فيه موضوعاً لم يُكن قد فقده أبداً، أو أنه يكون قد فقده على الدوام إذ أنه لم يكن موجوداً على

الإطلاق .(إن هذا هو ما يثير السؤال لمعرفة السبب الذى لم يكن للموضوع معه أى نصيب فى الواقع.. بأكثر مما للسكين التى لا نصل لها ولا مقبض من مثل هذا النصيب ، ومع ذلك يأتى هذا الموضوع ليلعب دوراً بالغ الأهمية فى الاقتصاديات (اللبيدية)، غير أنه يبرهن فى الوقت نفسه على أنه يكابد شعورا بأنه مخصى فى علاقته بالصورة التى ينعكس عليها هذا التخييل ويحقق غايته دون علم منه.

وينجم عن ذلك أنه لا يكتفى بمظهر واحد يكون موسوماً علي الدوام بصدع يخص الإنسان ، (لماذا؟ هذا السؤال الذى تركناه معلقا فى هذه اللحظة) ورغمها فهو (أى التخييل) هو الذى يفرض شكله على كل موضوعات عالمه ويلقى بظلاله على كل ما يكون واقعه: مواهبه وأفعاله وأقواله وذلك بواسطة علامة نفى مقدر لها أن تشكل كل ذلك باعتبارها قدراً من المظاهر.. والتى يرتسم وراءها الشئ الآخر.

إنه إذن عبر رسالة ثانية (أنا أكذب)، حيث يشير فيها لنفسه كغائب ، فإن الذات تتأكد (تتثبت) من المكان الذى كانت تنتظر فيه منذ زمن بعيد ، ذلك إن كان حقا ما يقوله فرويد من أن الأم إنما ترمز للطفل من خلال القضيب (الفالوس).

إلا أن عبارة (أنا أكذب) ليست نفيا يكفى لأن تبطلها عبارة (كلا أنت إنما تقول الحقيقة) وذلك حتى يمكن إستعادة الذات والواقع. أو إلى أن تجد الذات نفسها فى الواقع. إن هذا النفى يولد بنفسه دلالة جديدة وصادقة إذ تكفى الموافقة على عبارة (لقد كنت تقول الحقيقة، عندما كنت تشير لنفسك كغائب) ، وذلك حتى يمكن استعادة الذات فى بُعد عبارة "إنه لا يعرف" والتى تقر بمصداقيتها كذات للاشعور . وما الاعتراض بأن التفسير يقول للفرد كل ما ينقضى فى نفسه، ومن ثم ينقل إليه معرفة ما، غير جهل بأن التأثير الأكثر حسماً للتفسير إنما يأتى من أنه يؤجل الشعور باليقين ، وعلى هذا النحو يتم إستنطاق الذات حول الموضوع الذى تكونه من خلال ما يلى: إنه فى علاقة الخصاء بهذا الموضوع تكمن ذاتيته على نحو دقيق.

هوامش

Freud S: Aus den Anfangen der(1) PsychoanAly P.406

(٢) إرنست جونزJones'e من المحللين الأوائل، وكان رئيسا للجمعية الدولية للتحليل النفسى، ومن مؤلفاته الشهيرة: فرويد : حياته وأعماله فى مجلدات ثلاثة (المترجم).

(٣) انظر الفصل الذى كتبه فى "دراسات فى الهستيريا Etude sur l"hysterie



بعنوان "اعتبارات نظرية".

(٤) وهو خطأ لم يستطع لطن أو تفهم والد الصغير هانز أن يعالجه (المؤلف) وهانز الصغير هو إحدى الحالات الخمس التى نشرها فرويد تحت عنوان "خمس حالات فى التحليل النفسى" (ترجمة صلاح مخيمر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٧، ط٢)، وقد نشر فرويد حالة الصغير هانز تحت عنوان "تحليل فوبيا عند صبى فى الخامسة" وكان والد هانز طبيبا من مريدى فرويد - فى مطلع القرن - وهو الذى تولى بنفسه تدوين ملاحظاته حول تطور حالة ابنه وقدم له نصائحه معاً (المترجم).

راجع تقديم الدكتور مصطفى زيور للحالة فى المرجع السابق.

(٥) أنظر چاك لاكان : حلقة عام ١٩٥٩ - ١٩٦٠ أخلاقيات التحليل النفسى

lacan, J.seminaire de P'annee1959-1960́ Echique de psyghanalysi.

(٦) ليس بمعناه الأخلاقى ولا الدينى ولكنه أيضًا وبشكل سافر بالمعنى الاشتقاقى لكلمة النقص.

(٧) انظر (فى حالة هانز الصغير) ذلك التخييل الذى يحطم فيه وأبوه واجهة زجاجية ويبدءايسجنان نفسيهما، وبالمثل تعليق فرويد "لقد اصطدم بحاجز ارتكاب المحارم ولكنه اعتبره كشئ ممنوع فى ذاته" وأنا أشير فى هذا الصدد إلى أن التجربة التحليلية لا تسمح لنا بأى طريقة أن نقبل طرح قانون تحريم المحارم كولاف Synthe'se يمكن أن يأتى ليقضى على أى نوع من التوتر الذى يبزغ فى ثنايا المطابقات والمجابهات المتخيلة. ذلك أن الصراع لا يمكن أن يكون موجوداً، ما لم يسبقه وجود القانون.

ملف

مصطفى زيور:

عقل عالِم، وقلب إنسان

(عود على بدء)

فرج عبد القادر طه

أستاذ علم النفس كلية الآداب - جامعة عين شمس

أما البدء فكان منذ حوالى ست سنوات عندما كتبت فى العدد الثامن من مجلة علم النفس (المصرية) - فى أكتوبر ١٩٨٨ مقالا بنفس العنوان (أعيد نشره فى كتابنا - علم النفس وقضايا العصر، دار المعارف، ١٩٩٣)، تحية وتهنئة لأستاذى الكبير الذى كرمته الدولة، حينذاك بمنحه جائزتها التقديرية فى ذاك العام.

وها أنذا أعود - فى ذكراه الرابعة- إلى نفس العنوان مستكملا ومضيفا، مترحما ومتذكرا، وهل مثله ينسى؟ولئن كانت مقالتى الأولى قد ركزت على تكوين زيور العقلى والمعرفى والعلمى والفكرى، وانجازاته المتميزة فى كل هذه الجوانب، فإنى ها هنا أركز على الجانب الإنسانى العظيم فيه وأبدأ بأن أسجل لزيور أن تلاميذه كانوا محل تقدير كبير منه، وعناية عظيمة بهم، وكأن رسالته الكبرى فى الحياة أن يقدم لبلده أكبر عدد من تلاميذ نابهين، يتسلحون بالعلم، كما يتسلحون بالخلق القويم. فكان زيور - رحمه الله - لاينادى أحدنا ونحن بالسنة الثانية بالتعليم الجامعى (حيث بدأ فى تدريس التحليل النفسى لنا) إلا واسمه مسبوقا بلفظ "السيد" . كما كان يدعونا إلى منزله كثيراً، وإلى جلسات خاصة معه خارج الجامعة، حيث يمثل بالنسبة لنا مكان الأب العطوف،

يستضيفنا فيكرم ضيافتنا، نتسامر حول العلم والفكر والمعرفة،ناهلين من بحر علمه الغزير وعطائه الفياض. وكلما زاد عددنا حوله زاد إحساسه بالسعادة. وكأننا عصبة أبناء يتفاخر بهم الآباء. وهكذا جسد زيور واقعيا مايقال نظريا عن أبوة الأستاذ،ونجح بسلوكه معنا فى إقناعنا بأن الأستاذية الحقة ليست مجرد وظيفة مهنية،بل أيضاً هى علاقة إنسانية، متخطيا بها حدود المحدود إلى اللامحدود. فما انتهت علاقتنا به بتخرجنا من الجامعة أو باستكمالنا لدرجاتنا العلمية العليا، بل ظلت واستمرت.

لم يفرض زيور على أى من تلاميذه اتجاها علمياً معيناً، ولاموضوع بحث محدداً ألزمه بدراسته، بل كان يترك لكل منا حرية اختيار اتجاهه العلمى تحت إشرافه، يساعده فى ذلك بعض من معاونيه فى الإشراف والتوجيه- إذا لزم الأمر. حيث كانت قناعته الأكيدة أن حرية الباحث لابد وأن تصان، وأن إمكانياته التى يختلف كل منا فيها عن غيره لابد وأن تحترم، وتتاح لها كافة الظروف للتفتح والنمو. وهكذا نجد لزيور تلاميذ من اتجاهات علمية شتى، نبغوا فيها وأجادوا. لكل منهم تفرده واستقلاليته، دونما تعصب يضيق الأفق، ويغلق العقل، ويحد من الفهم والمعرفة - والابداع. وبالتالى نجا زيور مما وقع فيه كثير غيره حيث خرجوا على أيديهم "نسخا كربونية" تغنى إحداها عن الأخرى ، ولايمتاز فيها فرد عن فرد. وبذلك تطمس معالم كل منهم، وتتقيد انطلاقاتهم، وتتوارى إبداعاتهم.

* * *

وإن أنس لا أنسى موقفاً له معى ، يعتبر نموذجا للتقدير والالتزام الذى يفرضه الأستاذ على نفسه نحو تلميذه. كان ذلك فى بداية السبعينيات حيث كنت قد انتهيت من كتابة بحث ميدانى عن كيفية إخراج المكفوف لحلمه، وفيه وقعت على حيلة يستخدمها المكفوف أطلقت عليها "ألتصوير السمعى" يلجأ إليها المكفوف - ضمن ما يلجأ من حيل يشارك فيها المبصرين - ليترجم مضمون حلمه ويخرجه على النحو الذى يرويه . وقبل أن أقوم بنشره فى مقال عرضته على أستاذى لأطمئن على رأيه . وعند اتصالى تليفونيا به حدد لى موعداً أمر عليه فى بيته ، حيث أنه انتهى من قراءته ويريد مناقشتى فى بعض ما جاء به . وفى هذا الاتصال التليفونى عرف أنى أكلمه من الشارع - فليس عندى تليفون خاص - وأنى ذاهب لتوى إلى جامعة القاهرة لحضور مناقشة رسالة دكتوراه لصديق لى. وبينما أنا فى قاعة المناقشة، أفاجأ بأستاذى زيور يقف على بابها ينقل



بصره لكى يرانى، فلما لمحته خرجت إليه، وإذا به كان قد نسى موعداً هاماً فى نفس الموعد الذى حدده لى لكى أزوره. ولم يجد أمامه من سبيل لتصحيح الوضع إلا مجيئه إلىَّ فى قاعة المناقشة.. هكذا كان زيور، يأبى إلا أن يعطينا من نفسه قدوة إنسانية تجسد معانى الأستاذية.

* * *

كان زيور دائما مع الحق، لايخشى فى سبيله طاغية، ولايدفعه خوف إلى ممالأة سلطان أو تملقه. وفى هذا يلخص لنا حسين عبد القادر- تلميذه الوفى - موقفا معروفا لزيور إبان حركة التطهير التى قامت بها الثورة فى الخمسينيات فأصابت بعض أساتذة الجامعة، حيث يقول فى مقال بعنوان : "مصطفى زيور: علما من رواد التنوير" بندوة تكريم رواد علم النفس والتربية - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٤ : "تحدى زيور قرار التطهير - الذى يلقى بعالم طُلعة كيوسف مراد فى مهب الريح - بشموخ يعرفه من ينازله ، وهدوء يعرفه من قرب منه فى الأوقات الصعبة والعصيبة، وبحل يعرف مغبة ما يختار، لكنه مع النفوس الأبية ليس له من اختيار".

كانت الريح العاصفة قد اقتلعت ضمن من اقتلعت الأستاذ الدكتور إبراهيم نضحى وحل مكانه الأستاذ الدكتور مهدى علام عميداً. وكانت لزيور مهابة فى القلوب وخشية يستطيع فهمها من يعرف التحليل النفسى والطابع الطرحى الذى استقر الفهم الفرويدى على أنه موجود فى كل علاقة إنسانية، ويومها ، وكما يحدث زيور وإن كان بعض شهود الواقعة أحياء أطال الله عمرهم.

"بدأت متجهم الوجه، محتشداً بالغضب، سائلا دكتور مهدى :

"هل يرضيك ما يصنعه الصغار والصغار (ولم أترك له فرصة للتساؤل) .أما سمعت يا دكتور مهدى عن أكلة لحم الأب (وضحك الرجل مستفسرا) (ولم يترك زيور فرصة) يوسف مراد يلقى به فى الشارع هكذا ..."

"ويرد مهدى علام متسائلا وقد أدرك طرفا من غضبة زيور. ماذا نصنع ويعلم الله أنى مثلك حزين له ولغيره، ولكن ماذا بأيدينا يا زيور بك".

"أمسكت بطرف خفى من بصيرة - بعد لفظة بك - بإمكانية استجابة د. مهدى لما سأقترحه. واقترحت لحظتها أن نصدر إعلاناً عن حاجة القسم - قسم علم النفس بآداب عين شمس - لأستاذاً لعلم نفس الطفل، وكنت أعرف أن ذلك مستحيل، لكننى انطلقت بالمطلب الأعلى والأصعب، ونهض د. مهدى من كرسيه متسائلا فى وجل أراد ألا يظهره قائلا "لكن يا دكتور زيور.." ولم أدعه

يكمل فقلت : إذاً فلننتدبه لتدريس علم نفس الطفل والفسيولوجيا أو فلألحق به، وأخرجت استقالتى من جيبى، فقد كنت وبالفعل عازما عليها درءا للمرارة والمهانة معا .. وكان د. مهدى كريما وللحق ، أخذ يهدىء من انفعالى وهو يدفع الآخرين خارج الغرفة، وبعد نقاش قدرت فيه صعوبة موقفه وإدراكه للغبن الواقع على مراد وافق على الانتداب على أن أتحمل المسئولية، وذلك بقرار من مجلس القسم الذى لم يخذلنى زملائى فيه.."

ويرى زيور أن أحد تلاميذه، والواقع حديثا فى محنة اعتقال سياسى، أجدر بجائزة الدولة التشجيعية، فلايخشى سخط النظام الحاكم أو غضبه عليه، فيقرر فى حماس شديد، وموضوعية واضحة منح الجائزة للدكتور أحمد فايق، الأمر الذى بدا لنا وقتها (فى أواخر الستينيات) وكأنه تحد جرىء للنظام الحاكم. لكنه - بطبيعته - كان فى الحق لايقف عند حد . ويسافر هذا التلميذ إلى كندا، حيث يستقر به المقام، فيكون له شأن دولى فى التحليل النفسى، وأى شأن أفضل من أن يعرض عليه منصب عمادة معهد التحليل النفسى فى كندا فيعتذر عنه، وهو المحلل النفسى وأستاذ التحليل النفسى الشهير هناك.

ويتطوع زيور فى إنسانية وأبوة لافتة للنظر بتقديم لكثير من الدراسات والكتب التى ألفها تلاميذه. فإذا به يكتب التقديم فى جدية وموضوعية وعمق مقدما فيه رؤية له حول الكتاب وموضوعه هى فى حد ذاتها إضافة أصيلةيزدان بها المؤلف، ويرجع إليها الباحثون والدارسون. ومن حسن الحظ أنه جمع معظمها ونشره قبل وفاته ببضع سنين، ضمن كتابه المجمع " فى النفس" الذى نشرته دار النهضة العربية ببيروت عام ١٩٨٦.

* * *

وينتقى زيور من تلاميذه بضعة يرى بخبرة المحلل وحدسه ونفاذ بصيرته صلاحيتهم للتدريب على ممارسة العلاج النفسى والنجاح فيه، فيشجعهم على ذلك، ويتعهدهم بالتدريب المتواصل، ويناقش معهم الحالات ويوجههم فى علاجها، ويرشدهم إلى أفضل السبل لتحقيق العلاج الناجح. وأذكر أنى عندما ترددت فى الاستمرار فى علاج حالة طالبة كانت تراودها فكرة الانتحار بين الحين والآخر، مخافة أن ترتكبه أثناء فترة علاجى لها، وأردت أن أتوقف عن علاجها تاركا لزيور أمر تحويلها إلى غيرى يكون أقدر وأكثر خبرة وتمرساً (وكانت الحالة تعانى من عصاب الوسواس القهرى)، رفض أستاذى أن يوافقنى على ذلك، وشجعنى على

الاستمرار فى علاجها بقوله إن المريض فى مثل هذه الحالات العصابية يستحيل عليه أن ينفذ فكرة الانتحار أثناء فترة العلاج طالما كان المعالج جاداً مخلصا، صاحب ضمير مهنى وخلقى قويم.

وهكذا، كان زيور يشجعنا ويدفعنا دفعا إلى النجاح. يفخر بكل منا ويشيد به فى غيابه . فهو المحلل الكفء الذى يبصر خفايا الدوافع والانفعالات، ويلمح مكنونات النفس ويكشف أساليب مراوغاتها، كل ذلك فى ذاته أولا، ثم فى غيره ثانيا. وبالتالى يستطيع بمهارة الحكيم، وحنكة الخبير، وحدس المحلل أن ينجح فى فهمها وقيادها فيحقق أكبر النجاح معها. ومن هنا نجح زيور فى اعتبار تلاميذه امتداداً له وأبناء أعزاء يدفعهم دفعا للنجاح والتقدم، ويفرح كلما وجدهم يحققون نجاحاً تلو نجاح، إذ يعتبره نجاحاً ذاتياً له ولرسالته. فى حين نظر كثير غيره إلى تلاميذهم باعتبارهم منافسين لهم، فكانت الغيرة منهم، ومحاولة هدمهم، والحيلولة - بوعى أو بدون وعى - دون تقدمهم وتفتح إمكانياتهم واستكمال نضجهم وعطائهم.

* * *

هكذا تسود النزعة الإنسانية مواقف زيور وجوانب شخصيته، حتى إذا وصلنا إلى ماكتبه زيور وأمعنا فيه النظر وجدناه يؤكد ذلك ويبرزه. سواء أكان ذلك من حيث موضوعات الاهتمام أم من حيث طريقة التناول. فهو يكتب فى الموضوعات التى تهم الإنسان بما هو إنسان. يتصف باحتوائه على عواطف سامية ومتدنية، وعلى انفعالات من الخوف والرجاء ، والحب والبغض، والسعادة والتعاسة، وعلى ميول من الخير والشر، ومن البناء والتدمير.. فها هو يكتب فى الوجود والاغتراب، والتعصب، والقلق العصبى، والاكتئاب النفسى ، والربو الشعبى، والحساسية، وتعاطى المخدرات، والقمار، والنسيان، والتخيل، والأحلام، والحب، والصوفية، وانحراف الأحداث، والآباء المشكلين، والمعرفة والشفاء، وعلاقة الطبيب بالمريض...

أما طريقته فى تناول موضوعاته، فعلاوة على عمق المعالجة العلمية، ورصانة الأسلوب اللغوى الأدبى الممتاز، فهى تعلى من القيم الإنسانية النبيلة والبناءة، وتدعو للحق والخير والجمال، وتبين عن انشغال بهموم الوطن الجامع والإنسان الفرد، وترسم طريقا لتحقيق سعادة الإنسان، وتحريره من اليأس والآلام.

جزاه الله عما قدمه لوطنه ولتلاميذه خير الجزاء، وتولاه الله برحمته وغفرانه. وألهمنا الصبر على فراقه.

ملف

مصطفى زيور:

ذكريات لا تغيض

أحمد فائق

المحلل النفسى بكندا

هناك قلة محظوظة تضعها الظروف فى طريق شخصيات فريدة . ومن بين هذه القلة ندرة تتيح لها إمكانياتها وطبيعتها الخاصة أن تغتنم فرصة التعرف على مثل هؤلاء النادرين فتثرى نفوسها وترقى فى آمالها وطموحها . فتلك الشخصيات الفريدة تشع من حولها جواً خاصاً من التميز والرقى العقلى والخلقى، فإذا تصادف وكان من حولها من أراد لنفسه مثل رقيها انجذب إليها وانفعل بها. كما تتميز هذه الشخصيات بقدرة على العطاء الكريم لا يحده إلا قدرة المتلقى على التلقى، فإذا تصادف وطلب منها أعطت فأثرى من طلب وقدر قيمة المطلوب. وقد وضعتنى الظروف فى طريق مصطفى زيور . وأتاحت لى تركيبة من مزاج شخصى واستعداد فطرى أن أثرى بتلك المعرفة وأن أغتنم من كرم شخصه بما فاض عن حاجتى أحياناً فأمكننى أن أمنحه بعض من عرفت. ولا أشك لحظة فى أن قدرتى على استيعاب منحه كانت أقل من قدرته على المنح . فكثيراً ما تعود بى الذاكرة - وقد تقدم بى العمر- فأجدنى قد أضعت بعض الفرص الثمينة التى أتاحها لى ولم أغتنمها، كما كان يجب الاغتنام.

تعود معرفتى بمصطفى زيور إلى عام ١٩٥٢ . ففى ذلك العام أفتتح بجامعة عين شمس أول قسم للدراسات النفسية

بالعالم العربى. وكان مصطفى زيور هو صاحب الفكرة ومخطط المشروع ومنفذه ولم يكن ذلك بالأمر البسيط. لقد كان علم النفس حتى ذلك الوقت جزءاً من الدراسات الفلسفية، بل لقد وصل الأمر من التغافل الأكاديمى أن فصل علم الاجتماع عن الدراسات الفلسفية فى قسم مستقل دون أن ينظر فى أمر علم النفس كعلم مستقل وكان كل ذلك بالرغم من وجود أستاذ عالم فاضل تخصص فى ذلك العلم هو «يوسف مراد». لقد احتاج ميلاد علم النفس فى الشرق الغربى لشخصية تتوفر فيها ما لم يتوفر حينذاك لغيرها. وكان ذلك الشخص هو مصطفى زيور. تخرج زيور فى قسم الفلسفة، وسافر إلى فرنسا ليستكمل دراسته ولكنه انعطف إلى دراسة الطب. وما أن فرغ منها حتى هدته أقدامه مرة أخرى إلى النفس البشرية فتدرب على التحليل النفسى كما فتح مداركه لعلم النفس من زاوية عملية كان علم النفس فى تلك الفترة التى أعد فيها مصطفى زيور نفسه للإشتغال والإنشغال بالنفس علماً يتحسس طريقه إلى مجال الحرف و "الصنعة" و"المهنة". كان علم النفس قد فصل نفسه تدريجياً عن كونه معرفة مكتبية تصلح لأن تكون فرعاً من الفلسفة، ليصبح معرفة ميدانية تبشر بميلاد المشتغلين بتلك المعرفة والمحترفين لها كمهنة.

لذلك وفق زيور فيما لم يوفق فيه غيره. لقد عرك معرفة النفس فى منبتها الفكرى الفلسفى، وانطلق من ذلك المعترك إلى الطب النفسى ليخبرها فى مرضها وعلاجها، ولكنه لم يرض عما يقدمه المنهج البدنى للنفس من فهم لها فاتجه إلى التحليل النفسى ليكمل معرفته بخباياها وأسرار مرضها وشفائها. وبذلك كان أول من أدرك القيمة العلمية لعلم النفس فى مصر وأول من اتجه فكره ووجدانه إلى إنشاء قسم يتخرج فيه علماء نفس يتخذون من علم صنعة وحرفة. بعبارة أخرى، لقد احتاج ميلاد قسم مستقل لعلم النفس إلى عالم نفسى يدرك أبعاد عصره ويفهم مستقبل علمه وينفعل بوجدان ما فى هذا العلم من إمكانيات تطبيقية.

يعلم الجميع أن مصطفى زيور هو رائد التحليل النفسى فى العالم العربى. ويعلم الجميع أنه بزيادته هذه لم يكن بحاجة لأن يكرس جهوده لإنشاء قسم أكاديمى لعلم النفس. فقد كان يكفيه أن يصرف جهده فى تدريب غيره على التحليل النفسى فينشر فكرة ويكون لنفسه جماعة من الحواريين والأتباع وما كان أسهل عليه من ذلك. ولكن، ولدهشة الجميع، تقدم بمشروعه لإنشاء قسم لعلم النفس بكلية الآداب. وأذكر أنه قد قال لى بأنه عندما

تقدم بمشروعه إلى إدارة الجامعة حينذاك، أصيبوا بدهشة لتوقعهم بأنه سوف ينشئ قسماً للتحليل النفسى. وكاد مشروعه أن يفشل لولا قدرته على إيضاح الأمر لمن عناهم الأمر. لقد كان من المتوقع أن ينشئ زيور قسماً لهذا الفرع من المعرفة. وكان من المتوقع، وهو تلك الشخصية النفاذة، ألا يتيح الفرصة لغيره كى يؤثروا فى التيار الفكرى الذى تبناه ولكن مثل تلك الشخصيات التى أراد لها قدرها أن تكون رائدة ومتميزة، تنبنى على معادن نفيسة تظهر صلابتها فى مواطن الإغراء. كان من المغرى لمصطفى زيور أن يحول الحرية التى أعطيت له إلى مغنم خاص فينشئ قسماً للتحليل النفسى لا يدرس فيه إلا ما يصب فى وعاء التحليل النفسى. وكان من الميسر له حينذاك أن يختار من يعاونه من بين من لا يؤمنون بغير فكره. ولكنه كان أكثر ولاءً لأكاديميته منه إلى ذاته ونزوعه الشخصى. كان مصطفى زيور قد قرر لقسمه أن يكون جزءاً من الأكاديمية وليس مرتعاً لطموحه الخاص.

ضم برنامج القسم مداخل العلوم والفلسفة، كما ضم فروع علم النفس التجريبى والقياس النفسى. وضم كذلك تلك الدراسات التى لا غنى عنها لعالم النفس المثقف مثل الإحصاء وعلوم المجتمع البشري، أما التحليل النفسى فكانت فصلة واحدة فى برنامج العام الثانى من الدراسة وأخرى فى برنامج العام الرابع. ووقع اختياره على مساعديه فى شخص لويس كامل مليكه، وعماد الدين إسماعيل، والسيد محمد خيري، وعطية هنا وعبد المنعم المليجي وكلهم من علماء النفس التجريبيين. ولم ينضم إلى قائمة مساعديه من المحللين سوى مصطفى صفوان. وكان نتيجة كل ذلك أن تخرج فى قسمه أول رعيل من علماء النفس المحترفين ممن أخذوا سبيلهم فى الحياة كأخصائيين نفسيين. وكان من نصيبى أن أكون من بين أول دفعة تخرجت من القسم وأن أكون أول من شغل وظيفة حكومية لقبها «أخصائى نفسى» وكان ذلك بوزارة الصناعة، تميز خريجو هذا القسم بأساس راسخ من التقاليد التجريبية والقياس النفسى، ولكنهم كانوا كذلك علىٰ دراية طيبة بحدود هذه المعرفة وعلى إطلاع لا بأس به فى مجال التحليل النفسى وثرائه وقد ظل هذا المزيج النادر خاصية خريجى القسم إلى فترة طويلة ولا زال لهذا التقليد آثار فى خريجى القسم حتى بعد أ ن ابتعد عنه مصطفى زيور بعض الابتعاد. ولعل أهم ما فى هذه المقدمة التاريخية لدور زيور فى علم النفس بمصر هو موقفه من

الدراسات العليا . كان مصطفى زيور أكثر إصراراً على أن تكون الدراسات العليا فى القسم ذات صبغة تجريبية ومهما كان نزوع الطالب فى مجال تخصصه، لقد آثار إصراره ذلك فى بعض النفوس حنقاً وغضباً. ولم يدرك الحانقون الغاضبون حكمته هذه إلا بعد أن استجابوا لإصراره. وكنت أنا من أكثر الحانقين غضباً. لقد أردت- كما أراد بعض غيرى- أن نتجه إلى مجال غير تجريبى فى دراساتنا العليا وإزاء إصراره تقدمنا برسائل تجريبية لنيل شهادات الماجستير والدكتوراه وها أنذا أعود إلى الوراء لأدرك حكمة هذا الرجل فى إصراره، كانت فترة الدراسات العليا هى الفترة التى نضج فيها العالم فينا. فبدون الخبرة التجريبية ما كان يسهل علينا أن ندعى علماً بالنفس أو ندعى رفضاً للاتجاه التجريبى إذا كان ذلك الرفض أمراً أردناه. بعبارة أخرى، لقد أراد لنا مصطفى زيور أن نرقى بمعرفتنا التجريبية حتى إذا اتخذنا موقفاً كنا فى ذلك الموقف صادقين مع أنفسنا. ولم يكن لمثلى وأنا من المعترضين على أمور فى التجريب ، أن يعترض بلغة من لم يكن قد خبر هذا المجال كما يجب أن تكون عليه الخبرة.

أود بتلك النبذة التاريخية أن أبرز جانباً فى شخصية مصطفى زيور قد تخفى على من لم يعرفه معرفة شخصية. أن الخلاف بين المحلل النفسى وعالم النفس التجريبى خلاف يتعدى حدود المعرفة ذاتها ليصل إلى مشارف الذات ونرجسيتها. فعالم النفس التجريبى لا يؤمن إلا بما يحس فيقاس ، ولا يعرف لذلك سبيلا إلا بضبط ظروف ما يريد معرفته وقياسه. كذلك تتركز نرجسية المجرب فى إحكامه ظروف عمله وفى إنكاره لدور نزعاته الشخصية فى نتائجه. بعبارة ثانية، تتركز نرجسية المجرب فى انعزاله عن تجربته أما المحلل النفسى فيؤمن بأن حسّه وقياسه ليسا بمبعدة عن عوامل مضللة عدة، بعضها فيما يحسه ويريد قياسه وبعضها فى ذاته هو كحاس وقياس. لذلك تتركز نرجسيته فى قدرته على كشف هذا التضليل بصورة مستمرة ولقدرته على أن يكون جزءاً من التجربة دون أن يفسد مشاركته فيها ما يجب أن يخرج به منها. بعبارة أخرى تتركز نرجسية المحلل فى عدم رفضه لأن يكون المجرب والمجرب عليه فى نفس الآن . لذلك يتعدى الخلاف بين المحلل والمجرب حدود المعرفة لأنه خلاف بين نرجسيتين متضادتين. وهنا ما يثير تساؤلاً هاماً بصدد مؤلف هذا الكتاب . كيف تأتى لمصطفى زيور - لذلك المحلل الذى انغمس فى ذات مرضاه

دون حرج أو وجل - أن يرأس قسماً يرسى تقاليد الموضوعية والقياس والانعزال عن مادة البحث بما يسمح بالتجريب عليها دون تأثير من الباحث! كيف تأتى لمصطفى زيور المحلل أن يرأس قسماً لعلم النفس وأن يرأس مجموعة من علماء النفس التجريبيين المتمرسين.

لا يصعب على من عرف مصطفى زيور معرفة شخصية بأن يجيب عن ذلك بأنه ظاهرة أصيلة فى الموضوعية. لم يكن زيور موضوعياً بمعنى مبتذل. فهناك موضوعيون تنبع موضوعيتهم من حياد مصطنع جاف، وهناك موضوعيون لا تزيد موضوعيتهم على رياء وتكلف. أما زيور فكان صاحب انفعال شديد بفكره (بكل ما تعنيه دلالة الانفعال). ولكنه ما حرم أحداً عرفه من اتخاذ نفس الموقف بالنسبة لفكره، بل رأيته فى أحيان كثيرة مهموماً لعدم ثبات معارضيه على رأيهم وعدم انفعالهم بعقيدتهم. لقد كان زيور أكثر الناس حرصاً على إعلان التزامه بفكرة مستنفراً فى معارضيه حرصاً مقابلاً على التزامهم بفكرهم. ولى معه فى ذلك خبرة شخصية أذكرها لإبراز موضوعيته فى بعدها العميق. ولست متحرجاً من ذكر تلك الخبرة الشخصية لأننى موقن بأننى لست الوحيد من بين طلبته الذى تعرض لها. بعد تخرجى فى القسم استجبت لإصراره على أن تكون دراساتى العليا فى مجال التجريب. أذعنت لهذه الرغبة كارهاً فأعددت رسالتين تجريبيتين لنيل درجة الدكتوراه. وما أن انتهيت حتى ظننت أننى قد أصبحت حراً فى أن أنمى اهتماماتى بالتحليل النفسى وأن أعد نفسى للتدريب عليه، مقتفياً أثر أستاذى إلا أن ظنى قد خاب. لقد بدأ معى مصطفى زيور حواراً غريباً فى نوعه. لبس هو لباس التجريبيين يحاورنى ويجادلنى فى التحليل النفسى متحدياً اقتناعى بعلميته. وكان حواره غريباً فهأنذا أمام تجريبى متمرس يعرف خبايا التحليل النفسى معرفة تفوق معرفتى يطلب منى إقناعه بقيمة التحليل النفسى. وأصبح جدله معى طقساً لا يمر يوم دون أن أقوم به، وكثيراً ما كان جدله يثير فى الغضب عليه عتاباً على تشككه هذا فى التحليل النفسى. وشرعت فى الردّ عليه كتابة فانتهيت إلى أكثر ما كتبت قيمة وأشد ما أعتز بنشره. كان ذلك المؤلف نتيجة جدل عميق - عنيف أحياناً - دافعت فيه عن التحليل النفسى إزاء هجمات محلل نفسى أصيل الفهم للإنسان شديد الحرص على قيمته. وتمتد قيمة هذا المؤلف إلى ما أحدثه جدلى مع مصطفى زيور فى نفسى: ألاّ أسكن إلى الاعتقاد دون أن أجادل فيه

غيري فإن لم يكن فلأجادل فيه نفسى فأما أن ترضى وأما أن تأبى، أما أن تنجح فى إرسائه، وأما أن أتخلى عنه غير آسف . هكذا كانت موضوعية مصطفى زيور، إن لم يجد من يقيم معه حواراً خلق فى نفسه ذلك الحوار وكان فيه أشد قسوة على هنات الفكر من أى معارض يقابله .

كان لهذا الدرس أثر لا ينمحى فى تطورى كعالم نفس ومحلل نفسى. فعالم النفس الأصيل لا يقبل فكره أن ينزلق إلى مدارك التصديق على مطلوب ، كما أن المحلل النفسى لا يقف فى فهمه عند حسّ يخدعه ويمده بفهم مبتسر . ففى بداية حياتى العملية ذهبت إليه بحالة شاب يعيش مع أسرته الكبيرة فى سكن محدود بحى شديد الضجيج ، وكان الشاب قد أتى يشكو من عدم قدرته على التركيز فى دراسته لظروف سكنه وكثرة الحركة فى بيته. وأردت بعرض تلك الحالة على الأستاذ أن أبين له كيف تحد الظروف الاجتماعية من قدرة عالم النفس على تقديم المساعدة. ونظر إلىّ فى دهشة قائلاً: إذا كانت مشكلة هذا الشاب اقتصادية أو اجتماعية كما تود أن تقنع نفسك، فما الذى دفعه لطلب مساعدة إخصائى نفسى. وعدت إلى مريضى بذهن متفتح لأكتشف كيف خدعنى حسّى وقادنى للتغافل عن مصارعة هذا الشاب لنزعات جنسية تؤرقه وتشتت خاطره. لقد أراد لىّ مصطفى زيور أن أجادل نفسى مهما بدت لى الأمور واضحة. أراد لى جدلاً لا ينتهى مع من يخالفنى ومع من يوافقنى . لقد تعلمت منه. وأنا الجدلى عقيدة وفكراً والتزاماً - معنى ما التزمت به كمنهج وموقف من الحياة.

مصطفى زيور، أكاديمى موضوعى جدلى، قد يختلف عن غيره درجات ولكنها لن تفسر لنا ما امتاز به من تأثير لا يزول ومن حضور لا يمكن لراضٍ أو كاره أن يتغاضى عنه. ولا أدعى أننى أعرف تماماً ذلك العنصر الخاص الذى إذا امتزج بالشخصية جعلها فريدة وجعل منها لواء يتبع . ولكن هناك صفة فى مصطفى زيور لم أجدها فى غيره ممن ظن فيهم تلك الندرة . صفة الأمومة والأبوه معاً. عرفت رجالاً أحبهم مريديهم حب الطفل لأمه، وعرفت رجالاً تطلع إليهم معجبيهم تطلع الصبى لأبيه. أما زيور فكان مزيجاً نادراً من الاثنين. يتمتع مصطفى زيور بما تتمتع به الأم الطيبة الحنون من طاقة حب لا تنفد وصبر على مطالب أبنائها لا يكل. كثيراً ما لوحظ مصطفى زيور يدبر شئون أحد أبنائه فى صمت ليعطيه فرص النمو دون أن يتدخل تدخلاً سافراً حتى لا تضيع فرحة النجاح وسط الشعور بالجميل. وكثيراً ما عرف عنه تدخله

السافر- الجامع أحياناً- لحماية أحد أبنائه إذا شعر بأن ظلماً قد وقع عليه أوكاد، بينما هذا الابن لا زال ضعيفاً لا يقدر على حماية نفسه. وليس من النادر أن شوهد مصطفى زيور يألم من تصرفات ناكرة للجميل تصدر عن أحد مقربيه، دون أن يغير ألمه من إحساسه بواجب الأم إزاء ابن شط ، لم يكن يتوانى عن زجر من يشط عن الطريق إذا غوى فيعيده بزجره الوقور إلى صوابه دون إيذاء وإهانة. وأرجع تلك الصفات إلى أمومته وذلك من وجهة نظرى كمحلل نفسى. فالأم تسكن فى أعماق النفس لتعطيها جوهرها . فإذا كانت طيبة جاء الأبناء على طيبة أمهم الحنون، وإذا كانت على خبث سكنت فى نفوس بنيها خبثاً ومرضاً لقد جاء كل من تبناهم برعايته على طيبة وكرم وسخاء، لقد منح زيور نفسه الطيبة لتتمثل (أو كما يقول آل التحليل النفسى لتستدمج) فكان لتمثلها أفضل الأثر فيمن عرفوه.

أما أبوته فأكثر وضوحاً للعين. فمصطفى زيور بالنسبة لمن عرفوه «قانون واضح» يفرق بين الحق وبين الباطل، يميز بجلاء بين المسموح وبين الممنوع، ويحدد الواجب والمسئولية فى غير عناء إلا أن هذا القانون أكثر من كونه قاعدة تلتزم بل هو قاعدة تحتذى. فلا أعلم شخصاً أو عن أحد أنه قد طبق هذا القانون على غيره ولم يطبقه على نفسه. لذلك كثيراً ما اختلط الأمر على قلة معدودة فظنوا أنهم يخافونه ولذلك يطيعونه، أما من عرفوه معرفة وثيقة فكانوا يلتزمون به خشية فقدان حبه واحترامه لا خوفاً من بطش وعقاب. لا يذكر أحد لمصطفى زيور أنه قد انتقم من أحد ءأو أشاع فى نفس أحد هذا الانتقام، وبالرغم من سلطته الفعلية وسلطته الشخصية لا يذكر له أحد أنه قد استغل تلك السلطة فى لحظة غضب أو حتى فى موقف كان له فيه الحق فى استعمالها. ففى مناسبة لا أود ذكر تفاصيلها زجرنى أستاذى لميلى إلى تصرف به لمسة من إعطاء نفسى الحق حينما كانت لى سلطة التنفيذ. وكان زجره درساً لا ينسى إذ قال إذا أعطيت نفسك هذا الحق اليوم وأنت تعلم أن لديك القدرة على تنفيذ رأيك فسوف يأتى اليوم الذى تخدع فيه نفسك فتعطيها الحق لمجرد أن فى يدك سلطة التنفيذ ، ولا أنسى هذا الدرس وغيره من الدروس التى تعلمتها وتعلمها معى غيرى من زملائى ونحن نشاهد هذا الرجل يتصرف فى أمور أكثر حساسية ودقة. ولعل هذا العزوف عن إشاعة الخوف فى النفوس - بل والحرص على إشاعة الطمأنينة التى تجلب الكرامة معها- هى ما أردنا احتذاءه ففى كثير من الظروف السياسية الشاقة التى مرت بنا كان مصطفى زيور شامخ الرأس لا يهاب معتداً بحقه لا يلين . لقد كان نموذج الأب الذى لا يرهب فلا يرهب بل

يحترم فيحترم تلك الخاصية كانت أكثر وضوحاً للعيان عما كان خلفها من قدرة على القيادة من بعد وعلى التأثير دون ادعاء.

تلك الانطباعات والذكريات تقودني إلى مصطفى زيور العالم ، فكل ما قيل في ميزات هذه الشخصية النادرة قد ينطبق على قلة أخرى . ولكن عندما تجتمع في تلك الشخصية مقدرة علمية وافرة وأصيلة كما هو الحال مع مصطفى زيور يأخذ العلم طبعاً مختلفاً كما تأخذ الشخصية شاكلة مختلفة. بالرغم من موسوعية مصطفى زيور واتساع ثقافته فلم أسمعه يوماً يتكلم عن أمر أو في أمر ليست له به معرفة شاملة وتفضيليةكان يتأبى عن الحديث فيما هو سطحي أو التحدث بصورة سطحية تعطى انطباعاً كاذباً عن علمه. فضلاً عن ذلك، لم أشهده يوماً يتطرق إلى ماهو غث وتافه من الأمور . لذلك، وعندما أنظر إلى ثلاثين عاماً من المعرفة به أرى تلك المعرفة ثراء ما بعده ثراء فما مر بى يوم لم أستفد فيه علماً ولم أغتنم غدى ، وأنا فى حضرته ، وبالرغم من هذا كان يقدم أعقد ما فى علمه لنا فى سلاسة وسهولة تكاد تغرى بالغى . فبعد أن أتيحت لى الفرصة لتدريس بعض ما درسته عليه تبينت ذلك الفارق الذى يفصل الأستاذ عن المدرس . كان أستاذاً يصدر العلم منه، أما المدرس فكان العلم يصدر عنه. ففى محاضراته كنا نستمع إلى مصدر العلم الذاتى وليس لناقل لهذا العلم. لهذا توجد فى شخص زيور شخصية العالم ولعل ذلك أبرز ما سوف يلاحظه القارئ فى مؤلفات زيور. سوف يلحظ القارئ أن علم زيور هو علمه هو وليس علماً منقولاً. سوفر يلحظ القارئ أن ما كتبه زيور كان خبرته الذاتية.

ولا أدل على ذلك من دراساته فى الطب السيكوماتى، فبصمات زيور على هذا الفرع تشير إلى ريادته فى هذا الميدان وتدل على امتزاج القدرة الطبية والمعرفة النفسية فى مجال كان - ولا زال - مدعاة للعجب والدهشة... ولا ينقص زيور قدرته على الاحتفاظ بعجب ودهشة العالم أمام ما يحتاج أن يكتشف . ولكن لن يلحظ القارئ نطاقاً آخر من علم زيور. ففى عشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه التى أشرف عليها زيور ترك زيور آثاراً لا تمحى. لقد وضع فى كل رسالة من هذه الرسائل جزءاً من نفسه منحه بسخاء وأعطاه لأبنائه ليبنوا عليه علمهم ومعرفتهم. هذا الجزء من علمه - وهو جزء كبير - قد كتب له خلود من نوع آخر. ففى كل من تخرج على يد مصطفى زيور جزء من مصطفى زيور بقى البعض منهم على أرض الوطن ينقلونه جيلاً بعد جيل. ورحل به البعض إلى المشارق والمغارب ليمدوا من أثر هذا الرجل إلى ما هو أوسع من الوطن.. إلى كل مكان يمكنه أن يثرى من ثراء الأستاذ.

ملف

المُتَخَيَّل فى خبرة الحشيش فى مصر[1]

سامى على

الأستاذ بجامعة باريس٧

ومدير وحدة الأبحاث النفسجمية بجامعة باريس

رأس مصطفى زيور هيئة بحث المخدرات بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية من عام ١٩٥٧-١٩٦٥،وصدر التقريران الأوليان عن البحث تحت إشرافه فى مجلدين (١٩٦٠-١٩٦٤)، ولقد أسهم الأستاذ الدكتور سامى على فى مراحل البحث الأولى عندما كان أستاذاً بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وكان طبيعيا وهو يحلق بعلمه فى سماء باريس وأوروبا بعد أن استقر به المقام أستاذاً بجامعة باريس ٧ ومديراً ومؤسساً لوحدة البحوث النفسجمية بها، أن ينشغل ببلده مصر، ومشاكلها النفس- اجتماعية، فكان من أوائل إصداراته بالفرنسيه «الحشيش فى مصر، مقال فى علم الإنسان التحليلى» (بايو ١٩٧١، دينو١٩٨٨)، وقد ترجم بنفسه الجزء التالى من كتابه من صفحة ٦٢ وحتى صفحة٧٨، وننشره تحية وذكرى للراحل- الحاضر دوما مصطفى زيور.

من الحشيشة السحرية تستقطر المخيّلة الشعبية، كعادتها فى مصر، ضرباً من الفكاهة تجمع فيه بين المتباينات والخبث. وهى فى ذلك تنجح فى البعد عن موضوعها بعداً أمثل يُتيح لها التعبير بمزيج من التهكُم والرقة عن جوهر خبرةٍ لاتخلو من الرعب. وهنا تتجلى قدرةٌ على ابتكار النكات، كثيراً ماتختفى وراء الموضوعات التى تخلقها، وهى لاتزال تنقل هذه الخبرة نقلاً غير شخصى، ماكراً وساذجاً فى آن.

ولسبر هذا البعد، سوف ندرس ثلاث ظواهر مترابطة أوثق الارتباط: مركّب الكلمات التى تحدد المجال اللغوى خبرة الحشيش، شخص الحشاش كما يتبدى فى تراث الفولكلور، وأخيراً النكات التى يكون الحشّاش بطلها.

ويجب التنبيه أولاً إلى أن اللغة المصرية الدّارجة غنيّة بالمصطلحات والتعبيرات للدلالة على المخدّر وآثاره، متخذة فى ذلك سبيل المجاز الذى نتبينّه خلال الأوصاف الحرفية ذاتها.

فلنبدأ بكلمة «الحشيش». هى كلمة مزدوجة الدلالة، تستهدف كشف موضوعها وإخفاءه فى الوقت نفسه. فهى تعنى أىّ عشب بشرط أن يكون له مظهر العشب البرى النابت فى الصحراء أو على ضفة النهر. والحشيش بهذه المثابة يفقد كل مايميزه، ويختفى وراء معنى لايُفهم إلا بالإشارة، شأن أىّ نصٍ باطنىّ. فالسر إذن ظاهر جهراً، لايفطن إليه إلاّ اللبيب.

واستخدام اللفظة بصيغة المفرد، «حشيشة»، يتضمن التعبير عن مضمون وجدانى، لاينفصل عن لغة التصغير ذاتها. وقد تُحول كلمة الحشيش أحياناً إلى «حسيس»، مما يدعو إلى الابتسام، لأن استبدال الشين بالسين يميز بعض لهجات الريف فى مصر، فضلاً عن دلالة على الرجل «الحسيس»، أى ذى الحسّ المرهف. ومن المألوف أيضاً اللجوء إلى الإشارة للدلالة على الحشيش دون تسمية، فيدعى، إذاك بـ«الحتة».

وحين يُمزج الحشيش بالأبهرة والمربب، يُسمى بـ«المنزول»، وهو اسم فعل مشتق خطأ من فعل «أنزل». والإشارة هنا إلى تنزيل القرآن فى آية «إنا أنزلناه فى ليلة القدر». وكأن المنزول منزّل من السماء كالمّن والسلوى.

أما الحشّاش فهو من يتعاطى الحشيش تعاطياً يسبغ عليه صفات شخصية مميزة أهمها الاستغراق فى الخيال بإفراط وبلاتقييد. والحكاية «الحشاشى» نكتة تستلهم فى عمق الجوانب المضحكة فى مواجهة الحشاش بالواقع.

واللغة تميز التخدير عن السكر، مستخدمة فى ذلك تعبيرات ذات مذاق، واللهجة المصرية تدل بفعل «سَطَل» على نشوة التخدير وغياب الشعور. و«المسطول» يوصف بصفات متخيلة تصف حالة اللذة السلبية التى يُعانيها. فيقال عنه إنه «متربس» وإنه «قفل» وإنه «متيس»، وكلها أوصاف لغلبة الخيال لديه غلبة تؤدى إلى انغلاقه عن العالم الخارجى. وهو انغلاق يصحبه تضخم الشعور بالذات تضخماً نجد أثره فى اللغة الدارجة التى تصف «المنسطل» بأنه «سلطان زمانه». وسوف أرجع فيما بعد إلى دلالة هذا التوحيد بين الحشاش ورمز السلطة الزمنية.

واللغة وإن كانت ثرية فى وصف حالة التخدير، فإنها تبدو متحفظة فى دلالتها على الخروج منها. ففعل «فاق» يدل أصلاً على التحوّل من حال النوم إلى حال اليقظة، ومن اختلاط الشعور إلى وضوحه. وأما حالة افتقاد المخدّر فيطلق عليها اسم «خرمان» وهو قد يكون مشتقاً من فعل «خَرَم» أى ثقب، كما لوكان الأمر يتضمن فقدان الطاقة الذاتية وتبدّدها خارج الذات.

هذه الأمارات اللغوية تحدد كلها ملامح شخص يكشف التراث الشعبى عن قيمته الاجتماعية الحقة، بوصفه فرداً قابلاً على الاستدلال المنطقى رغم عدم التزامه بالمنطق، مبتكراً لايجارى فى تخيل الحلول الوهمية، معدماً يبارى ذوى الجاه والسلطان. فهو يتحدث باسم الشعب صامداً أمام السلطة التى تسعى إلى سحقه، مستمراً فى الحياة، وخالقاً للحياة. وتسمح المصادر الأدبية رغم شحتها بتحديد أصل هذه الصورة والوظيفة التى تؤديها فى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه.

أمّا الأصل فهو مرتبط بدخول الحشيش إلى مصر إبّان النصف الأول من القرن الثالث عشر، وانتشاره انتشاراً سريعاً بين أكثر الطبقات فقراً. فكان يأكله الصعاليك والمتصوفة، وكان يُسمّى بـ«حشيشة الفقراء». وجاء المقريزى بعد ذلك بقرن فوصف زرعه وتعاطيه لدى من يسمّيهم تسمية لاتخلو من التعالى بـ«أرذل الناس». و«أرذل الناس» هؤلاء وإن فقدوا كل شئ فهم لم يفقدوا ملكة الحلم. والحلم دخول فى عالم معجب، خارج الزمان، تجد فيه المتناقضات حلا داخل كل مُتخيل. والتمزقات تختفى عندما تعبر عتبة الممكن. إذّاك تظهر صور فيها نقل وتصويب للواقع، رغم عدم نسبتها للواقع. فهى صور حافظة لأحداث منسية من الماضى، استحالت استحالات سرية ولطقوس قديمة فقيرة المعنى. صور تؤرخ تأريخاً أسطورياً

صادقاً وإن كان غير ذى صلة بأى تسلسل زمنى. والأدب الشعبى، وخاصة «ألف ليلة وليلة»، يُعطى مفتاح هذا العالم الذى تجد فيه خبرة الحشيش مكانها بين أحداث حياةٍ أليفة وغريبة معاً.

ولاريب فى أن أصل كتاب «ألف ليلة وليلة» ليس مصرياً. ولاريب أيضاً فى أن البناء الزمنى الدائري الذى يميز شكل القصص فيه (القصة داخل القصة، داخل القصة...) وكأنه لمحة من الأبدية خلال حركة زمنية كفّت عن الحركة، كلّ ذلك يعبر عن حساسية عميقة لشعب يتجه بطبيعته إلى ماوراء الأحداث الزمنية، والكتاب صادر مباشرة عن القصص الشعبى الذى يُحكى ولايكتب، بحيث، نجد مضمونه فى تغير دائم خلال العصور: قصص تتغير وأخرى تختفى، وأخرى تحل محلها، دون أن تكفُ المخيلة الشعبية عن خلق الجديد. فنحن إذن إزاء كتاب فريد، يستهدف إلغاء الزمن باستخدام الزمن، كتاب صادر عن الانبهار بالموت، عاملٌ على السيطرة عليه فى الآن نفسه.

والقرابة مابين «ألف ليلة وليلة» و«كتاب الموتى» قرابة حميمة، فكلاهما تساؤل جذرى وعبر شخصى لايتوقف. فثمة كتب لاكاتب لها بالطبع.

تحكى شهرزاد(٢) حكاية فلاح فقير أهدى السلطان سلة من الفاكهة الجديدة الإثمار، فبذل له السلطان العطاء وأبدى إعجابه «بفصاحته وانطلاق لسانه وطلاوة حديثه وحضور بديهته»: وكلها صفات تجعل منه قصاصاً بارعاً سرعان ماطلب منه السلطان ذخيرة من الحكايات «التى يحلو قصها ويطيبُ سماعها». وأول ماحكى الفلاح حكاية «رجل مهنته الصيد وشغله الشاغل تعاطى الحشيش». وتبدأ المغامرة ذات مساء مقمر، جاوز فيه كمية الحشيش المعتادة يومياً، فخرج يستنشق الهواء على ضفة النهر. فإذا هو ضحية وهم من أوهام الحواس جعله يعتقد أن نور القمر المنعكس على الأرض المعبدة هو هذا النهر. ثم إن الأحداث وإن تعاقبت تعاقباً منطقياً لم تفلح فى تبديد هذا الوهم الأولى. «فمخيلته المفرطة أوحت إليه قائلة: «والله ياصيّاد فلان الفلانى، ها أنت قبال النهر ولا صيّاد غيرك على شطّه. فما عليك إلاّ أن تأتى بقصبتك وتصيد وسوف ترزق هذه الليلة إن شاء الله. هذا ماجال بخاطره وهذا مانفذه. فلما أتى بقصَبته، جلس على حاجز وألقى بالخيط والشص المطعم فى بقعة النور المنعكس على الأرض الملساء».

ما أغربها من طريقة لصيد السمك، وإن أدت إلى صيد غير متوقع! فقد مر كلبٌ وابتلع الشص بطعمه، فاختنق وأخذ يشد الخيط لكى يفك قيده، والحشاش ينزلق حثيثاً على الأرض،

عاجزاً عن مقاومة هذه السمكة الممعنة فى الضخامة. فإذا هو يرى نفسه وسط بقعة الماء، فأخذ يصرخ مستغيثاً: «أغيثونى يا أهل الإسلام! أعينونى على إخراج هذه السمكة المتوحشة من أعماق النهر الذى جرتنى إليه. النجدة يا أهل النجدة، بالله عليكم، فإنى غريق!». فأسرع حراس الحى ووقفوا مذهولين حيال هذا الغَرَق الخيالى. وسألوه: «من أنت ياصيّاد؟ وعن أى نهر تتحدث؟ وما هذه السمكة؟» فأجاب الصياد: لعنكم الله يا أولاد الكلاب! أهذا وقت المزاح أم وقت إنقاذى من الغرق وإخراج السمكة من الماء؟» وأما الحرّاس فكفوا عن الضحك وانقضوا عليه غاضبين من شتيمته لهم بأولاد الكلاب فأوسعوه ضربا وقادوه إلى القاضى.

«وقد أراد الله أن يكون القاضى من مدمنى الحشيش». فما لبث أن صرف الحراس بعد تأنيبهم وآوى ضيفه الغريب المسلك.

«وقضى الصياد ليلته فى راحة النوم، واليوم التالى فى متعة الأكل، ثم دعاه القاضى للقياهُ مساءً، واحتفى به غاية الاحتفاء وعامله معاملة الأخ. وبعد العشاء، أجْلسهُ بجانبه أمام الشموع الموقدة، وقدّم له الحشيش، فتعاطياه سوياً. وظلا يتعاطيانه حتى ازدردا منه ماهو كافٍ لقلب فيلٍ على ظهره عمره مائة سنة.

ولما ذاب الحشيش فى مخيهما، بدت ميولهما الطبيعية لايحدّها حدّ. فتعريا وأخذا يرقصان ويغنيان ويأتيان بغرائب الأفعال».

وشاء القدر أن يمر السلطان ووزيره متنكرين على عادتهما فى زى التجار، فاسترعاهما ما يصدر عن البيت من شغب وضجيج، فدخلا ووقع بصرهما على الحشاشين. وهمس السلطان فى أذن وزيره: «تالله، إن قضيب قاضينا لأصغر من قضيب صاحبه الأسود!». فالتفت الصياد إليه قائلاً: مالك تهمس يا هذا فى إذن هذا الآخر؟ إجلسا أنتما الاثنان، فهو أمرٌ منى، أنا سيدكما سلطان المدينة، وإلا طلبت من وزيرى الراقص أن يقطع رأسيكما لتوه. فلاشك أنكما لاتجهلان أنى أنا السلطان نفسه، وأن هذا هو وزيرى، وأن العالم فى قبضة يدى كالسمكة فى راحة يدى اليمنى». وأدرك السلطان ووزيره أنهما حيال مدمنى حشيش من أغرب طراز. فقال الوزير بغية إضحاك السلطان: «ومنذ متى ياسيدى أصبحت سلطاناً على المدينة؟ أتستطيع أن تقول لى ما حدث للسلطان السابق؟». فقال الصياد: «لقد عزلته وقلت له: إذهب!» فقال الوزير: «أو لم يحتج السلطان؟» فأجاب الصياد: «أبداً، بل سره أن أخلصه من عبء الحكم.

لذلك كافأته وأبقيته فى خدمتى. فإن ندم على استقالته، سريت عنه بحكايات أحكيها!»

وأردف الصيّاد: «لى رغبة ملحة فى التبول»، فرفع قضيبه الذى لاينتهى، واقترب من السلطان وتظاهر بالتبول عليه. وقال القاضى: «وأنا أيضا أرغب فى التبول!» واقترب من الوزير، مقتفياً أثر الصياد. وعندئذٍ أسرع السلطان والوزير بالهرب وهما لايكفان عن الضحك».

وفى اليوم التالى استدعى السلطان القاضى وضيفه وأفهمهما تلميحاً أن تاجرى الأمس ليسا إلا هو نفسه والوزير. فارتمى القاضى على الأرض طالباً الصفح، وظل الصياد غير مبال نتيجة لتأثير الحشيش. ورد على السلطان بقحة: «ماذا علينا، إن كنت أنت الآن فى قصرك، فقد كنّا بالأمس فى قصرنا!» فسر السلطان جداً من سلوكه وقال له: «يا أمكر من ضمته مملكتى، مادمت سلطانا وأنا سلطان، فأبق معى فى قصرى. ولما كنت تتقن حكاية الحكايات، فشنف أذنى بحكاية منها». وهكذا أصبح آكل الحشيش ثانية ما لم يكفّ عن كونه منذ البداية: قصاصاً لا تنضب مخيلته. وهنا يقص على السلطان خمس قصص فيها سَمَر ودعابة ونيل من القاضى وجابى الضرائب. وبلغ سرور السلطان غايته فعين الحشاش وزيراً ثم كبيراً للوزراء.

وفى ذروة هذا النظام السياسى المتعسف، أتيحت للصياد فرصة إبداء أن الحس الفكاهى قد يكون عاملاً حاسماً فى حل المشكلات العملية، مستخدما اللامعقول لفض نزاع أساسه اللامعقول.

فقد عُرضت على كبير الوزراء قضية فلاح استولى على عجل جاره، تاركاً له مُهراً فى أسوأ حال، وادّعى أن فرسه قد ولدت عجلا بأعجوبة. وقال الفلاح: «ياسيدى، من الشائع المعروف أن العجل ولدته فرسى وأن المهر ولدته بقرة هذا الرجل!» فأجاب الوزير: «أصحيح الآن أن البقر قد تلد الأمهار وأن الأفراس قد تنجب العجول؟ ذلك مالا يقبله من له ذرة من العقل». فأردف الفلاح: ياسيدى، ألا تعرف أن لاشئ ممتنع على الله الذى يخلق مايشاء ويبذر فى أى أرض يشاء، وأن المخلوق ماعليه إلا القبول والاستسلام والحمد؟». وهى حجة زائفة سوف يستخدم الوزير مايناظرها لتبيان خطئها المنطقى.

«أمر الوزير بإحضار فأر وسقط كبير من القمح. وقال للخصمين: «راقبا بانتباه ما سوف يحدث ولاتبوحا بكلمة!». ثم التفت إلى الخصم الثانى وقال له: «أيا صاحب العجل ابن الفرس،

خذ سفط القمح وحمّله على ظهر الفأر!». فصاح الرجل: «كيف أستطيع وضع هذا السفط الضخم على ظهر الفأر دون أن أهرس الفأر؟» فأجابه الوزير: «ياقليل الدين، كيف تجرؤ على الشك فى قدرته تعالى الذى جعل الفرس تلد عجلاً؟» وأمر الحراس أن يقبضوا على الرجل لما أبدى من جهل وعدم إيمان وأن يشبعوه ضربا. وأعاد للخصم الأول العجل مع أمه ووهب له المهر مع أمه أيضاً».

وهكذا تنتهى هذه الدورة من حكايات الحشيش ذات الأصل المصرى الوثيق. وفى داخل هذا البناء المميز للحكايات ككل، يبدو متعاطى الحشيش شخصاً خيالياً خالقاً للخيال. وحين تفرغ ذخيرته من القصص الطلى المغرب، يعود إلى الواقع لكى يؤدى وظيفته بوصفه كبيراً للوزراء. والواقع هو فى الحقيقة واقع متخيلّ، فالحشاش ليس الصياد الذى كان، وهو فى الآن نفسه عنصر من عناصر حكاية الفلاح التى تنسى فى نهاية المطاف.

والموقف يشبه مرايا يعكس بعضها بعضاً. لذلك كان للموقف مقابل له البناءُ الدائرى نفسه: فالسلطان كالحشاش يظهر داخل دوائر متداخلة من الروايات يشغل فيها المركز والمحيط على التوالى. فهو بهذه المثابة صورة أخرى للحشاش لها وجود أساسه عينُ الإنيّة المتخيِّلة.

بيد أن هذه القصص المتداخلة إنما تكرر إلى ما لانهاية الموقف نفسه، الذى يتميز بأن شخصاً (شهرزاد، ثم الفلاح، ثم الصياد) يتولى تسلية السلطان بحكايات تحكى لتسلية سلطان بحكايات تحكى لتسلية سلطان... إلى غير نهاية. ويتعين الآن تحليل هذه العلاقة التى تزدوج فيها الحدود نفسها، من وجهة نظر التاريخ.

عندما بدأ انتشار الحشيش، كانت مصر تمرّ فى ظل الحكم المملوكى (١٢٥٠-١٥١٦)، بحقبة من أظلم حقبات تاريخها. فالتدهور الاقتصادى والاجتماعى والثقافى يؤدى حثيثاً إلى ظلمة الحكم العثمانى (١٥١٧-١٨١٧)، حيث تؤلف الطبقة الحاكمة الشركسية والتركية الأصل طائفة مغلقة على نفسها تستغلُ جمهرةَ الفلاحين وتستأثر بثرائها. وداخل التنظيم الاقطاعى المؤلف من الملاك والفلاحين، نجد الإنتاج الأدبى ينقسم القِسمة نفسها: فثمة من ناحية أعمال أدبية مكتوبة بالعربية الفصحى، تغلب فيها المحسنات البديعية وتخلو من أية طفرة خلاقة، وثمة من ناحية أخرى مخيلة شعبية مُلهمة تستخدم العامية استخداماً حياً قوياً. مخيلة تعبر عن صور تبدو هامشية بالنسبة للأدب الرسمى، فيها تنعكس روح شعب مصر

على إثبات وحدته ودوامة حيال كل التدخلات الأجنبية.

وقصص الحشيش تبدو فى هذا السياق التاريخى الخاص، وكأنها محاولات لحل صراع بين المعدمين والسلطة التى تتجسد فى شخص السلطان، وهو صراع يتمثل فى موقفين على طرفى نقيض: خضوع يضفى على الهرم الاجتماعى معنى قدر لاسبيل لرده، أو تمرّد واع ببطلان كل نظام أصله الظلم. والفولكلور الريفى فى مصر مازال محتفظاً بآثار هذين الاتجاهين الصادرين عن نظرة واحدة للعالم. غير أن كتاب «ألف ليلة وليلة» يشهد بأن موقفا ثالثا ممكن وإن كان صعب التصور: تذويب مُعطيات المشكلة فى لاذع النكات. لذلك نجد أنّ جدلية السيد والعبد كما يصفها هيغل تلقى ها هنا صدى غير متوقع: فبدلاً من أن يؤدى الصراع من أجل الاعتراف بالذات إلى إعادة توزيع القوى فى مستوى الواقع، ينتقل الصراع نفسه على العكس من الواقع إلى مجال الحلم. وهذا النفى المتخيل ليس هرباً خارج التاريخ، بل هو وسيلة يرفض بها العبد الاعتراف بأنه عبد، إزاء سلطة السيد المطلقة. وهو مايتوصل إليه من خلال مخيلة تخلق أعمالاً تتلاشى فيها تدريجياً المسافة التى تفصله عن قمة الهرم.

فالعبد هو من يتمكن بقدرته اللغوية من إبهار السيد والسيطرة عليه بهذا الإبهار. فإن كان العبد من أكلة الحشيش، ثم التكافؤ بينه وبين السيد بطريقة ساذجة وطبيعية:فهو ذاته يصبح سيداً، «سلطان زمانه»، بحيث يستطيع إطلاق العنان لدوافع عدوانية جنسية الصبغة تستهدف النيل من موضوعها نيلاً مضحكاً (الصياد يتظاهر بالتبول على السلطان المتنكر). ومن هنا عواطف تميز علاقة الحشاش برمز السلطة، تمتزج فيها الرغبة فى الجذب وإرادة الإيذاء. وبانعكاس جدلية السيد والعبد فى اتجاه الأخيلة، ينكشف الدافع اللاشعورى الذى يحركها: منافسة أوديبية بين خصمين متعادلين رغم اختلافهما.

وداخل هذا الصراع الذى يعتمل فى صمت، يقوم الحشيش بدور إلغاء الاختلاف، شأنه فى ذلك شأن الحس الهزلى. ولئن كان ذلك لايحلّ الصراع، فهو ينجح على الأقل فى تجريد الصراع من جديته. فبالضحك تنطلق طاقة انفجارية لاسبيل إلى إخفائها: الميول المتناقضة تتحرر دون تغيير للعلاقة بين القوتين فى مستوى الواقع. فالحل إذن حل متوسط، يحتفظ بالبعد نفسه بين الحافز وموضوعه وهدفه المعتاد. والعمل الخيالى يحقق هذا المطلب المتعدد من حيث أنه يهدم العالم لكى

يعيد بناءه. وفى هذا العمل يتحول الصراع إلى عنصر روائى يخلق حركة تكرارية غايتها جعل الموضوع غير ممكن الإدراك نهائياً. فالوصف يقع على موضوع ليس فى النهاية إلا وهما يحل محل الواقع ويدخل فى سياق نص لا مؤلف له، داخل نصوص أخرى لا مؤلف لها أيضاً. ومن هنا فقدان للإنية قريبة الصلة بالحلم داخل الحلم. فإن ورد فى الحلم الشعور بأن مايحدث ليس إلا حلماً، لم يؤد ذلك إلى اليقظة الحقة، بل إلى امتداد الحلم امتداداً نتبين فيه نظير الانتقال من حلقة إلى أخرى من القصص. فثمة إذن علاقة جذرية، يكشف عنها الموقف الأوديبى. بين الحشيش والفكاهه، فمتعاطى العشب المخدر ينقلب على السيد الذى يمثل فى اللاشعور شخصية أبوية: سلطان؟ يهان!. ولكن لاننسى أن ذلك هو مايعلنه على الملأ كتاب «ألف ليلة وليلة» فى لغة مجازية يزدوج فيها الواقع ازدواجا لاينتهى. فالصورة الأدبية للمتخيل هى التى تسمح بالانتقال من حال التخدير إلى التعبير عنها تعبيراً فكاهياً. فهل تصح هذه الصيغة خارج الإطار التاريخى الذى أتاح لنا صياغتها؟

لاشك أن شخص الحشاش الذى لايزال حياً فى المخيلة الشعبية المصرية، قد تعدى الظروف التاريخية التى أدت إلى ظهوره. فبتغير المسرح السياسى والاجتماعى، أصبحت الغلبة للمقومات اللاشعورية. فعلينا إذن أن نتوقع أن الحشاش لم يزل بطل الدراما الأوديبية القديمة، رغم تنوع الأدوار التى تنسبها إليه المخيلة الشعبية. ولذلك سوف نستخدم النكات التى تنتسب إلى التراث غير المكتوب لكى نستشف منها كيف يعيش الحشاش علاقاته بالعالم.

فلنتعرف عليه أولا. ما أبرز صفة يتميز بها؟ الآراء مجمعة على توكيد سلبية مزمنة تحل محل الأرجاع المألوفة. وهو ماتدل عليه خاصة النكتتان التاليتان.

حشاش يرى على الأرض قطعة نقود ذات العشرة قروش، فيسرع بإخفائها بقدمه، انتظاراً لالتقاطها. وإذا بسكران يراه ويصرخ به: «لا تمس الخمسين قرشاً وإلا قطعتك قطعاً!». فما كان من الحشاش إلا أن أولج يده فى جيبه وأخرج أربعين قرشاً وضعها إلى جانب قطعة النقود ومضى فى حال سبيله!

والنكتة تبرز الفارق بين آثار العشب والخمر المتباينة: فالحشاش إن هوجم لايذعر بل يبدى استسلاماً لا حد له. والجانب الفكاهى ناتج عن المضى بمنطق اللامعقول إلى غايته.

خلال جلسة تعاطى حشيش، افتقد المخدر، فكلف أحد المدخنين أن يبتاع بجنيه حشيشاً، وفى الطريق رأى

شرطياً فألقى بالجنيه وولى الأدبار!

والتأثير الفكاهى ينتج ها هنا من خطأ مزدوج فى الاستدلال: فمن ناحية، نقود الحشيش تصبح الحشيش ذاته، ومن ناحية أخرى ممثل السلطة يصبح الشخص ذاته عالماً بنواياه المستقبحة. وكل ذلك يعنى أن العمل بدلا من أن ينتسب إلى مجال المشروعات التى يلتزم تحقيقها، يتحقق فى الحاضر تحقيقا آنياً. فالغاية تدرك بدون مراحل متوسطة، مما يخلق الإحساس بتمركز لحظات الزمن غاية التمركز.

وفيما يلى حوار يتجلى فيه فن المراوغة المميز لخبرة الحشيش. وهو يجرى ليلا بين حشاشين:

– أترى القمر متلألئاً؟

– ولكنه الشمس يامسطول!

– لا، هو القمر!

– لا، هى الشمس!

ومرّ حشاش ثالث طلبا منه أن يقول إن كان هو القمر أو هى الشمس، فأجاب:

– متأسف، لست من هذا الحى!

والنكت الثلاث تصوير لمثل شعبى كثيراً مايرد بين المدمنين: «الحشيش جبان» (نسبة إلى الشئ لحالة يخلقها الشئ). وها نحن أبعد مانكون عن الاشتقاق اللاتينى الذى يوحد بين الحشيش والعنف إذ يستخرج كلمة قاتل (assassin) من كلمة حشاش (haschaschin)،إشارة إلى طائفة الحشاشين.

هوامش

(1) Sami Ali; Le Haschisch en Egypte- Essai d'anthropologie psychoanaltique (Payot- Paris,1971. Dunol- Paris,1988.)

وقد حذفت فى الترجمة هوامش الأصل الفرنسى.

(٢) الإحالة هنا إلى ترجمة ماردروسMardrus لـ «ألف ليله وليله». (Gallimard.Paris1955) فهى ترجمة للمترجم.

العدد القادم

الجزء الثانى من ملف مصطفى زيوار

بأقلام

د.حسين عبد القادر- د. فرج أحمد فرج- د.خديجة الحباشنة.

خطاب الحرية

اللغة والثقافة والمنتَج الثقافى

د. نصر حامد أبو زيد

إذا كانت العلامات اللغوية لا تحيل إلى الواقع الخارجي الموضوعى إحالة مباشرة ولكنها تحيل إلى "التصورات" و "المفاهيم" الذهنية القارة فى وعى الجماعة – وفى لا وعيها كذلك – فمعنى ذلك أننا مع اللغة فى قلب "الثقافى". والثقافى وإن كان يتجلى فى أكثر من مظهر – كالأعراف والتقاليد وأنماط السلوك والاحتفالات الشعائرية والدينية والفنون – فإن "اللغة" تمثل النظام المركزى الذى يعبر عن كل المظاهر الثقافية. من هذه الزاوية يقول علماء السميوطيقا – أو علم العلامات – إن "الثقافة" هى عبارة عن أنظمة متعددة مركبة من العلامات يقع فى قلب المركز منها "نظام العلامات اللغوية لأنه هو "النظام" الذى تنحل إليه تعبيريا باقى الأنظمة فى مستوى الدرس والتحليل العلميين.

وإذا كان البُعد "الثقافى" هذا هو الذى يميز الوجود الإنسانى ويفصله عن الوجود "الطبيعى" الحيوانى مثلا، بحيث يمكن القول : إن الانسان حيوان ثقافى ، – أى قادر على تمثل وجوده فى العالم من خلال أنظمة العلامات – فإن "الثقافة" ليست قيمة مضافة يمكن تصور الوجود الانساني بدونها إلا على سبيل "الوهم" و "التقدير" كما يقول القدماء، أى على سبيل الافتراض . لكن البعض يفهم "الثقافة"بوصفها بُعداً

ناتجاً عن عملية "التعليم" الحديثة وأثراً من آثارها منطلقاً فى ذلك من الاستخدام الشائع للفرق بين "المثقف" - أى المتعلم - و"الجاهل" . وهذا الاستخدام العامى الذى يضع "الثقافة" فى مقابل "الجهل". استخدام غير صائب من الوجهة العلمية والمنهجية ، فالثقافى - علمياً ومنهجيا - يقابل "الطبيعى".

والغريب أن بعض الأكاديميين لا يكادون يفارقون هذا الاستخدام العامى الذى يضع "الثقافة" فى مقابل "الجهل" هذا رغم أن جميعهم يُعلِّم - ويكرر القول دون فهم أن النبى محمداً عليه السلام كان "أميا" لا يقرأ ولا يكتب ، ولكنه لم يكن "جاهلا" ولا ينكر أحد أنه كان من صفوة مثقفى عصره، وكذلك كان أصحابه. إن"الثقافة" تعنى تحول الكائن من مجرد الوجود الطبيعى إلى "الوعى" بهذا الوجود. وهو وعى يفصله عن الموجودات الطبيعية الأخرى غير الواعية ويسمح له بالسيطرة عليها. قد تتفاوت مستويات هذا الوعى من مرحلة إلى مرحلة أخرى زمانيا، وقد تتفاوت بين جماعة وجماعة أخرى، بل قد تتفاوت بين الأفراد فى المجموعة البشرية الواحدة. وهذا يسمح للباحث بالحديث عن "تعدد" ثقافى فى بنية الثقافة الخاصة بمجتمع ما أو بمجموعة بشرية معينة.

إذا كانت "الثقافة" هى تصور العالم لدى مجموعة بشرية بعينها - مع التسليم بتفاوت مستويات هذا التصور- فإن اللغة هى "النظام" المعبر عن هذا التصور ، وهى من ثم لا تمثل نظاماً ذا مستوى واحد، بل تتعدد مستوياتها بتعدد مستويات "الثقافة" التى تعبر عنها. ولأن "العالم" - فى وجوده الموضوعى المستقل عن الوعى - لا ينعكس فى التصورات والمفاهيم الثقافية انعكاساً آليا، وذلك لأن للعالم قوانين من حيث وجوده المستقل تختلف عن قوانين تشكل المفاهيم والتصورات فى الوعى، فليس من المنطقى القول بأن "اللغة" تعكس التصورات والمفاهيم عكسا آليا ، وذلك لأن للغة قوانينها التى تختلف عن قوانين تشكل المفاهيم والتصورات فى الوعى.

ومعنى ذلك أننا إزاء ثلاث حقائق مستقلة عن بعضها البعض استقلالا من نوع خاص ، أى استقلالا لا ينفى "التداخل" و"التوالج" ويمكن وضع العلاقة إذن على مستوى أفقى لا رأسى تجنبا لتوهم الأسبقية أو الأولية. الحقيقة الأولى هى "العالم" بكل ما ينتظم فيه من حقائق طبيعية واجتماعية، والحقيقة الثانية هى "الثقافة" بكل ما تنتظمه من مظاهر ومجالات وأنظمة علامات والحقيقة

الثالثة هى "اللغة" بكل ما تنتظمه من قوانين . والعلاقة بين هذه "الحقائق" الثلاث تختلف بحسب المنظور الذى يرتبها وينظمها ، فلو تبنى الباحث المنظور الانطولوجى، أى البدء بالوجود كمفهوم وليس كماهية فإنه يضع "العالم" أولاً، ثم "الثقافة" ثم "اللغة". ولو بدأ من منظور ابستمولوجى أى معرفى، فإنه يضع "اللغة". أولاً ثم "الثقافة" ثم "العالم" . ولو نظر الباحث من منظور "تركيبى" فإن العلاقة لابد أن تأخذ شكل "الدائرة"، وذلك على النحو التالى:-

والحديث عن حقائق ثلاث "مستقلة"، رغم ذلك كله، هو حديث على سبيل "الوهم" و"التقدير"، فنحن فى "مجال" "الحديث" أى فى مجال "اللغة" النظام التعبيرى الذى "يقول" من خلالنا ، أو "نقول" من خلاله وهو "النظام" الذى ولدنا فيه، ونمارس حياتنا ، بكل ما ينتظم فى هذه الحياة من أنشطة عليا ودنيا - من خلاله. وقد بلغ من سطوة اللغة وسيطرتها أن صار الوجود فى منشئه الأول "كلمة". جاء فى انجيل يوحنا" فى البدء كان الكلمة" ، وفى القرآن الكريم أن الأصل فى الإيجاد هو الأمر الإلهي التكوينى "كن" و "اللوجوس" فى الفكر اليونانى هو "العقل" الذى لا يظهر نشاطه إلا من خلال "الكلمة". حتى ذهب المفسرون لقول أرسطو: «الانسان حيوان ناطق» إلى أنها بمعنى "عاقل" لأن النطق اللغوى هو مجال ظهور النشاط العقلى.

وفى الفكر الصوفى الإسلامى "الموجودات" «هى كلمات الله التى لا تنفد ولو كان البحر مدادا لها لنفد البحر ولم تنفد كلمات الله» [الكهف: ١٠٩]

«ولو أن ما فى الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله» [لقمان ٢٧] يتحول العالم كله من أعلاه إلى أدناه فى القرآن إلى علامات و "آيات" تدل على وحدانية الله وقدرته، ويتحول كذلك فى الفكر الصوفى إلى "كلمات" تتوازى مع الكلام الإلهى الذى يعد "القرآن الكريم" أكمل مجاليه كما سبقت الإشارة. وهذه الأبعاد فى القرآن وفى الفكر الإسلامى سبقت لنا دراستها فى أكثر من دراسة "أقدمها" "فلسفة التأويل" الذى صدرت طبعته الثانية عن دار "التنوير" بلبنان هذا العام، وأحدثها دراسة قيد النشر بعنوان "القرآن : العالم بوصفه علامة"

هل يمكن القول بناء على ذلك كله أن "اللغة" تمثل "الرحم" الذى ينبثق عنه "الوعى" بكل أبعاده؟ نعم يمكن قول ذلك دون تردد ، خاصة إذا أدركنا أنها ليست "معطى" ثابتا، بل هى حالة سيرورة مستمرة وحيوية دافقة نابعة من قوانينها الخاصة بدءاً من المستوى الصوتى وصولا إلى المستوى الدلالى. إن اللغة نظام من العلامات، لا تشير العلامة فيه كما سبقت الإشارة إلى "الخارج" بشكل مباشر، بل تشير إلى "الصورة السمعية" التى هى "الدال" . وهذا "الدال" يحيل بدوره إلى "الصورة الذهنية" أو "المفهوم" الذى هو "المدلول". هذا على مستوى "العلامة" المفردة، لكن اللغة نظام من العلامات التى تدخل فى علاقات أكثر تعقيداً على مستوى "نظام" النحو وتزداد درجة التعقيد حدة حين نتجاوز حدود الجملة إلى "النص".

ولقد قام أسلافنا بجهد مشكور بدراسة النظام اللغوى على مستوى "الجملة" واستطاع شيخ اللغويين والنقاد عبد القاهر الجرجانى أن يلخص النظام اللغوى على هذا المستوى من خلال مفهوم "النظم" الذى هو قوانين النحو فى سيرورتها وتعدد إمكاناتها ولا نهائية الاختيارات المتاحة لدى المتكلم من خلالها، لا مجرد "قوانين الصواب والخطأ" كما هى عند متأخرى النحاة. هذا "النظم" هو المنتج للدلالة وللمعنى، وهى ليست حاصل جمع دلالة "العلامات" المستخدمة - أو الألفاظ - فى الجملة، بل هى ناتج تفاعل تلك الدلالات بدلالات القوانين النحوية بالمعنى الذى صاغه عبد القاهر فى نظرية "النظم" ،وقد تناولنا قضايا النظم والدلالة فى أكثر من دراسة يمكن للقارئ الرجوع إليها جميعاً فى كتاب "إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافى العربى، بيروت- الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٤).

ولكى تتضح ملامح استقلال قوانين اللغة عن قوانين الواقع والحياة والعالم الخارجى، يكفى هنا أن نعطى مثالين يكشف أولهما عن هذا الاستقلال من زاوية "عدم التماثل"، ويكشف الثانى عن قدرة اللغة على خلق واقعها الخاص. المثال الأول جملة "مات الخليفة الأول أبو بكر الصديق" وهى جملة تشير إلى واقعة حدثت خارج اللغة، لكن النظر للجملة من خلال قوانين اللغة يكشف "عدم التماثل". الجملة تقول إن هناك فعلاً "مات" وتقول إن الفاعل هو "أبو بكر الصديق" وهذا ليس صحيحا على مستوى الواقعة الخارجية، فالخليفة رحمه الله لم يفعل "موته". هذه ملاحظة أولى، الملاحظة الثانية أن "الفاعل" نحويا هو كلمة "الخليفة" وهى تمثل فى الواقع الخارجى "وصفا" للشخص .

وتقول الجملة ثالثا من خلال تحليها نحويا أن كلمة "أبو بكر" بدل من كلمة "الخليفة» مع أن الحقيقة "الخارجية" غير ذلك . ولكى تتضح هذه المسألة فلو حدث تأخير وتقديم فى "التركيب" فصارت الجملة مثلا: "مات أبو بكر الصديق الخليفة الأول" لتوهم متوهم أن الجملة الآن تماثل العلاقات الخارجية بين الاسم "أبو بكر" وصفاته "الصديق،والخليفة الأول" ولكن الحقيقة تظل غير ذلك فالاسم "أبو بكر" صوت وكذلك الصفات أصوات منطوقة لا تماثل الكائن المشخص ، بل تدل عليه بوصفها علامات كما سبقت الإشارة . ومن جهة أخرى يظل الفاعل النحوى فى الجملة اللغوية فاعلاً مع أنه لم يفعل شيئاً فى الواقعة موضوع التعبير اللغوى، .

المثال الثانى الكاشف عن قدرة اللغة على خلق واقعها الخاص الجملة التى تقول مثلا "غابة الحياة تمتلئ بالأشجار الميتة" فالمركب "غابة الحياة" لا يشير إلى مدرك ذهنى سابق ، بقدر ما يصنع هذا المدرك ، وذلك رغم أن كل جزء فى هذا المركب يشير وحده إلى مدرك ذهنى مستقل ، فالغابة مدرك مستقل وكذلك "الحياة" ، لكن "غابة الحياة" مدرك تركيبى جديد فى النظام اللغوى (الجدة طبعاً مسألة يحددها إطار وعى المخاطب بالجملة، وليست مسألة مطلقة). والسؤال الآن: كيف أمكن للغة من خلال قوانينها أن تفعل ذلك؟

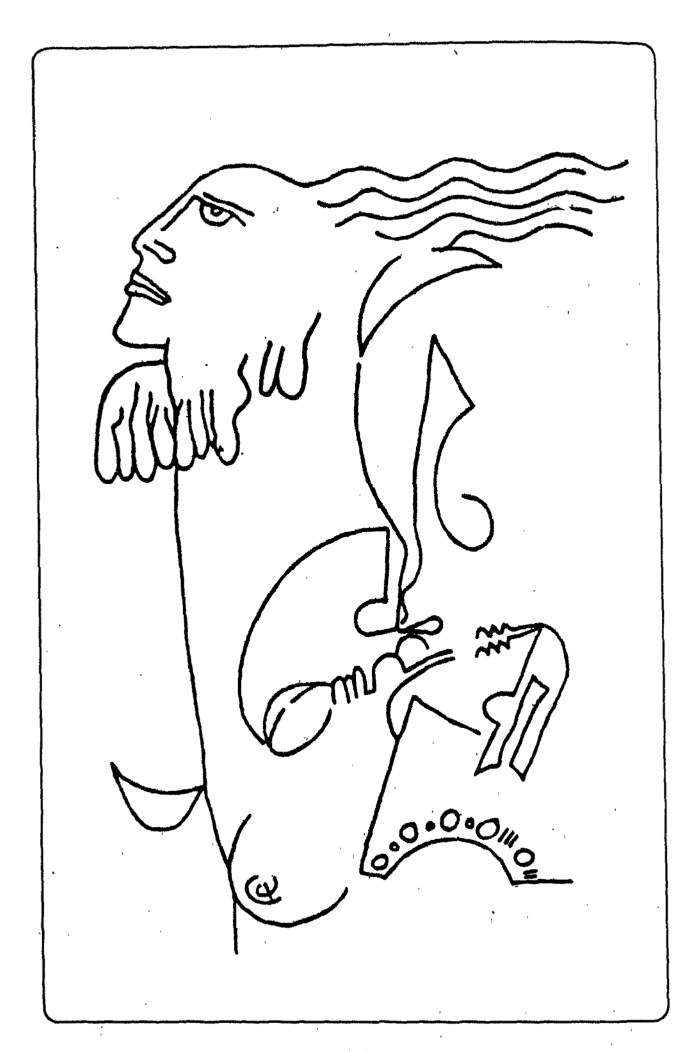
والإجابة عن هذا السؤال تكشف لنا عن البعد الاستبدالى فى قوانين اللغة، ذلك أن الذى حدث أن المتكلم، قائل الجملة السابقة، لم يكن يشير إلى واقع خارجى بقدر ما كان يعبر عن "تجربة" عاطفية أو وجدانية أو فلسفية.. الخ. وفى ذلك التعبير ساعدته قدرة اللغة الاستبدالية، ذلك أن كلمة "غابة" تستدعى ذهنيا مجموعة من المفردات اللغوية التى تنتمى إلى "الحقل" الدلالى لها مثل "الجبل" "أفريقياً" "خط الاستواء" "الوحوش".. الخ ، ولو كانت الجملة مثلا: "غابة الجبل تمتلئ بالأشجار الميتة" لكانت جملة وصفية عادية لا تحمل شحنة كتلك التى تحملها الجملة السابقة. إن استبدال كلمة "الحياة" بالكلمة المفترضة "الجبل" لم يؤثر فى دلالة العلامة "غابة" وحدها، بل أثر كذلك فى دلالة كلمة "الأشجار" وفى دلالة الصفة "ميتة" إنها ليست إذن مجرد عملية استبدال علامة بعلامة أخرى ، بل هى عملية تحويل كامل فى الدلالة.

هكذا يمكن القول إن للغة قوانين خاصة فى إنتاج الدلالة تعتمد أساساً على تفاعل مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية من خلال علاقتى

"التركيب" و "الاستبدال" ، فالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتكرار، والوصل والقطع، والعطف والاستئناف، كلها ظواهر تركيبية على مستوى الجملة تمثل قوانين انتاج الدلالة على هذا المحور، كما تمثل عملية "الاستبدال" محورا آخر، ويتفاعل المحوران مع المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ليشكل هذا التفاعل المعقد قانون إنتاج الدلالة على مستوى "الجملة" ناهيك بمستوى "النص" مع تعدد أنماط النصوص وأنواعها من القانونى والتاريخى والدينى .والفلسفى والمنطقى والصوفى والشعرى والروائى والقصصى والمسرحى، ناهيك بالنصوص المركبة.. الخ.

لكن النصوص - مهما تعددت أنماطها وتنوعت تستمد مرجعيتها من "اللغة" ومن قوانينها، وبما أن "اللغة" تمثل "الدال" فى النظام الثقافى. فكل النصوص تستمد مرجعيتها من "الثقافة" التى تنتمى إليها. هذا جانب من القضية، أما جانبها الآخر فإن النصوص قادرة على استثمار قوانين الدلالة المشار إليها فيما سبق للتأثير فى الدلالة ، أى للتأثير فى الثقافة. هذا بالطبع باستثناء النصوص الدعائية الفجة، وتلك الوعظية الإنشائية التى تكرر ما سبق قوله آلاف ، بل ملايين المرات، ذلك أنها ليست في الحقيقة "نصوصاً" بل هى "اللغة" فى ثباتها وتحجرها ومقاومتها للتطور ، إن "اللغة"- فيما ذهب دى سوسير كذلك - تقاوم التغيير وتسعى للثبات بما هى ظاهرة اجتماعية جماعية، لكن "الكلام"- الذى هو الاستخدام الفردى للغة - هو الذى يجدد اللغة ويطورها .. وهكذا أدرك دى سوسير من خلال تفرقته المعروفة بين "اللغة" و"الكلام" - أو بين الاجتماعى و الفردى فى اللغة - بعض عناصر الصراع الإيديولوجى في الحياة الاجتماعية على أرض اللغة. فهناك نصوص تنطقها "اللغة"، وتلك هى التى تسمى نصوصاً على سبيل المجاز والتساهل، وهناك نصوص لديها "كلام" تريد أن تنطقه من خلال "اللغة".

وإذا كان الحديث عن النص القرآنى كلام الله فهو بامتياز نص يمتلك "كلاماً»، وليس نصا تنطقه "اللغة" وإن كان يستمد مقدرته القولية أساساً من "اللغة". ومرة أخرى المقصود بمقدرته "القولية" مقدرته من حيث هو نص موجه للناس فى سياق ثقافة بعينها، وليس المقصود مقدرته من حيث طبيعة المتكلم به، الله عز وجل . وهذا شرح لازم حتى لا يزايد علينا المزايدون الذين تنطق "اللغة" من خلالهم ولا يمتلكون "كلاماً" يقولونه من خلال "اللغة". النص القرآنى يستمد



مرجعيته من "اللغة" ، لكنه "كلام" فى اللغة، قادر على تغييرها. وإذا انتقلنا إلى "الثقافة" - مدلول اللغة.. قلنا إن القرآن "منتج ثقافى"، لكنه منتج قادر على "الانتاج" لذلك فهو "منتج" يتشكل لكنه فى نفس الوقت - من خلال استثمار قوانين انتاج الدلالة - يساهم فى التغيير وإعادة التشكيل فى مجال الثقافة واللغة أيضاً.

هذا بالضبط ما قاله الباحث فى كتاب "مفهوم النص" ، وقال مثله بعبارات أخرى فى كثير من الدراسات والأبحاث ، وهذا هو مفهوم "التاريخية" فى مجال النصوص عموماً، وهذا شرحه حين يوصف به القرآن على وجه الخصوص. ورد فى "مفهوم النص" : "إن القول بأن النص منتج ثقافى يكون فى هذه الحالة قضية بديهية لا تحتاج لإثبات ومع ذلك فإن هذه القضية تحتاج فى ثقافتنا إلى تأكيد متواصل نأمل أن تقوم به هذه الدراسة. لكن القول بأن النص منتج ثقافى يمثل بالنسبة للقرآن مرحلة التكوين والاكتمال، وهى مرحلة صار النص بعدها منتجا للثقافة، بمعنى أنه صار هو النص المهيمن المسيطر الذى تقاس عليه النصوص الأخرى، وتتحدد به مشروعيتها. إن الفارق بين المرحلتين فى تاريخ النص هو الفارق بين استمداده من الثقافة وتعبيره عنها، وبين إمداده للثقافة وتغييره لها"

هذا هو ما ورد فى "التمهيد" والكتاب فى أبوابه الثلاثة وفصوله الكثيرة يثبت صحة هذه الفرضية ويدلل على مشروعيتها من خلال تحليل "علوم القرآن" التى أوردها كل من الزركشى فى "البرهان فى علوم القرآن" والسيوطى فى "الاتقان فى علوم القرآن".

لكن لأن الخطباء والوعاظ ممن يتلقبون بألقاب العلماء ويحتلون كراسيهم لا يقرأون ، ولأن بعضهم، إذا قرأ لا يفهم ، فقد اكتفى واحد من ممثليهم- متظاهرا بالتعليق والتحليل، أى متظاهرا بأنه ينتج "كلاماً"- بأن يدع "اللغة" الوعظية والإنشائية تتلبسه وتنطق من خلاله، فكتب : "لقد طعن الأقدمون فى القرآن فقالوا أساطير الأولين، وقالوا : كهانة ، وقالوا شعر، وقال نصرأبو زيد : منتج ثقافى بفتح التاء وكسرها!!! (وعلامات التعجب من وضعه) وإذا كان القرآن كذلك فالسنة من باب أولى".. وتواصل اللغة الوعظية الإنشائية حديثها قائلة: "القرآن يقول (وإنه تنزيل رب العالمين) [سورة الشعراء:١٩٢] ويقول : (وبالحق أنزلناه وبالحق نزل) [سورة الإسراء: ١٠٥] ويقول فى أول سورة النجم: وما ينطق عن الهوى. إن هو إلا وحى يوحى).ود. نصر أبو زيد يقول: "منتج ثقافى"

(تشكلت) نصوصه فى الواقع بقطع النظر عن أى وجود سابق له - والسنة كذلك- فى العلم الإلهى أو اللوح المحفوظ. فهل قوله هذا يوافق قول أهل الإيمان، أم يوافق قول من قال عن القرآن إنه أساطير . وأقوال الكهان؟؟!!"أ. هـ

أوردنا كلام "صاحب الفضيلة" كاملاً ليعرف القارئ: هل قال حقاً كلاماً؟ أم الرجل مسكين تنطق "اللغة" المحنطة على لسانه، فيصل إلى حد تحنيط الكلام الإلهى دون أن يدرى. لقد حددنا فى الكتاب أقوال الكهان عن القرآن ووصفهم له، وشرحنا بما يُفهم "البليد" أنهم كانوا يحاولون جذب أفق النص إلى أفقهم غير مدركين لخصوصيته. والرجل - من بعد- فى حاجة لمن يشرح له معنى "الثقافة" و "الأسطورة" ، ومعانى أشياء كثيرة. ويوافق "صاحب الفضيلة" فى طاقته الذهنية صحافى بدأ حياته الصحفية هاويا يكتب فى "الإسلاميات"، ثم عاش فترة فى بلاد "النفط" فارتفعت أسهم جهله حتى صار من كبار ممثلي خطاب "الاعتدال" ولأنه مثل صاحبه لا يقرأ وإذا قرأ لا يفهم فقد قال عن الباحث فى إحدى مقالاته الصحفية: «هو القائل فى كتابات عديدة بفكرة "تاريخية" النص القرآنى، وهى فكرة تتعارض فى منطلقها مع مقتضى الايمان الدينى". ثم كرر ذلك فى مقالة أخرى حين وصف الباحث بأنه مشغول بقضية التأويل التى تؤدى إلى "تعطيل" النصوص الدينية، وتحويلها إلى "فولكلور " .

وكما احتاج صاحب الفضيلة لمن يشرح له "الثقافة" و "الأسطورة" وأشياء أخرى كثيرة، يحتاج صاحبه الصحافى لمن يشرح له معنى "مقتضى الإيمان الدينى" و "التعطيل" ، ناهيك عن حاجته لمن يعلمه أبجديات ما هو الفولكلور . ويحتاج الجميع لمن يعلمهم الفارق بين مفهوم "التاريخ" ومفهوم "التاريخية" فى مجالات العلوم الإنسانية بشكل عام ، وفى مجال "علم النص" بوجه خاص . إنهم يفهمون التاريخ بوصفه تعاقبا زمنيا للأحداث والوقائع محكوماً بقانون "الصدفة" وحدها. وهكذا يجعلون من "الحكمة الإلهية" التى أنزلت القرآن على نبيه محمدا صلى الله عليه وسلم باللغة العربية فى مكة ثم فى المدينة، من الجزيرة العربية مجزءا على مدى بضع وعشرين سنة فى توقيت بعينه هو القرن السادس الميلادى، يجعلون من ذلك كله مجرد "مصادفة" حدثت على هذا النحو بإرادة إلهية مطلقة لا حكمة وراءها وهذا لا يصح أن يكون فهم عوام المؤمنين فضلا عن الكُتاب ، ناهيك بمن يتزيون بزى العلماء ويتلقبون بألقابهم.



وهم يفهمون "تاريخية النصوص" على أساس أنها غير قادرة على مخاطبة الناس بعد عصر نزولها فضلا عن مخاطبتهم خارج دائرة النظام اللغوى الذى تشكلت من خلاله تلك النصوص ، وهذا فهم يضيف إلى جهلهم بالتاريخ جهلهم باللغة. وهم فى كل ذلك غير معذورين فى هذا الجهل لأن كل ذلك مشروح فيما كتب الباحث فى الكتب والبحوث التى يشيرون إليها، الأمر الذى يخرجهم من دائرة "الجهل" ويدخلهم فيما هو أقل درجة، تلك هى دائرة "العجز عن الفهم" وذلك لآفة مستعصية فى عقولهم . وإذا كان دواء الجهل يكمن فى المعرفة التى بابها القراءة، فإن دواء الآفات العقلية المستعصية هو فى المصحات النفسية . وكم من الناس من يحتاجون إلى علاج آفة الجهل المستعصى على العلاج بدواء المعرفة والقراءة والبحث.

نصــــوص

قصــص:

رانيا خلاف/ عبد السلام الجراية/ وجيه عبد الهادى/ مجدى حسنين

شعــــر:

شهلا الكيالى/ حسين حمودة/ ليلى الشربينى/ يسرى حسان

قصة

طـــــــــوارئ

رانيا خلاف

يجلس فى غرفة مستطيلة واسعة.. يلصق أذنيه بسماعة التليفون. يبدو أنه يتابع سير عملية أمنية هامة.. على مكتبه الخشبى الطويل ذى السطح الأسود اللامع تتناثر أوراق وتقارير كثيرة.. المطفأة تفترش فيها أعقاب السجائر المستوردة وقد تجاورت فى شكل دائرى وكأنها تنهمك فى ممارسة لعبة طفولية.. على الكنبة الجلدية الناعمة المقابلة لمكتبه تستريح جاكتة بدلته العسكرية. مائدة الاجتماعات أمامه يسودها هدوء وقد تراصت حولها كراس ضخمة وكأنها عرائس خشبية جلست تراقب فى صمت.. "ايوه ايوه يافندم مع سيادتك.. جمعنا المعلومات اللازمة يافندم.. قريباً.. قريباً جداً يافندم نعلن أسماء المجموعة .. تمام يافندم .. حاضر.. تمام يافندم.."

تمتلئ الحجرة بهواء بارد لذيذ يأتى من جهاز التكييف المتربع أمامه على الحائط .. تنبعث سخونة من وجهه الغليظ المستطيل المسمر اللون.. يتقوس حاجباه كقط شرس نفش ذيله وتأهب للهجوم على خصمه.. يدون على ورقة صغيرة أمامه بضع كلمات.. تجلس أمامه فى هدوء على طرف الورقة البيضاء.. لا ينتبه فى أول الأمر لوجودها.. تنتقل من مكانها إلى منتصف الورقة تماماً كأنما تريد أن تلفت انتباهه.. ينتبه .. يهشها من على الورقة أمامه.. تنتقل إلى جبهته المستطيلة تبدو وكأنها اتخذت موضع حارس المرمى من ملعب الكرة وتستعد للهجوم القادم.. يهشها هذه المرة بعنف

فتصفع يده الغليظة جبهته التى بدأت تتجمع فوقها فى شكل منحنى حبات العرق المتفصد .. تختفى للحظات.. يرن جرس التليفون "الو.. هيه.. ايوه.. ايوه" يفتح فمه فجأة علامة على الذهول..

"خمس دقائق وتكون عندى .. اتصرف يابنى آدم.."يضع سماعة التليفون ذات اللون الأحمر بعنف شديد ..تقف هى فى سكون على حافة المكتب.. يراقبها وكأنما يشاهد فيلماً سينمائياً مثيراً.. تأتى .. تجلس على حافة السماعة وتتحرك عليها فى رشاقة وكأنها تستمتع بملمس السماعة المصقول والبارد فى ذات الوقت وكأنها تسير بمحاذاة شاطئ البحر.. ينظر إليها فى غضب ، يثبت يده اليمنى المقاربة للتليفون- وكأنه يقوم بالتمويه - يحرك يده اليسرى ببطء شديد حتى لا يثيرها .. يحركها خطوة فخطوة حتى ينقض عليها بسرعة بقبضته اليسرى فتفترش السماعة بطولها.. أخيراً.. يشعر بارتياح.. أخيراً أمسكت بها.. يرفع يده كالمنتصر- من فوق السماعة فلا يجد شيئاً.. ينظر حوله فى ذهول.. "راحت فين!" .. يسمع طنيناً خفيضاً بجوار اذنه .. ينتفض من فوق كرسيه.. يقبض بكلتا يديه على الهواء المحيط به من كل جانب .. لا يجد شيئاً..

تقفز على ملف أحمر كتب عليه بخط أسود عريض "عمليات سرية".. أخذت تدعك جناحيها الرماديين ببعضهما كأنما تتمطع استعداداً للاستلقاء.. اخذت تتقافز على سطح الملف فى شكل دوائر صغيرة تتسع كتموجات مائية .. بدا عليه الإعياء.. هوى عليها فى محاولة أخيرة بظهر معلقة كبيرة كانت موضوعة فوق زجاجة دواء بجواره إلا أنها سبقتها وجلست فوق حافة فنجان القهوة البارد الذى لم يكن قد بدأ فى احتسائه بعد.. جحظت عيناه المستديرتان وكأنما تهمان بالخروج من وجهه الذى أخذ يزداد حمرة ويشع سخونة تحدث تنافراً وقتياً مع الهواء البارد المنبعث من جهاز التكييف المستطيل الشكل .. وضع رأسه بين كفيه وقد استسلم لإحساس من السأم، بينما أخذت دقات قلبه تتنافر.. تعلو ثم تخفت وتئن..

ضغط بقوة على جرس بجانبه، ثم تحرك بحذر وفتح باب المكتب .. أشار إلى العسكرى الرابض أمام الباب أن يدخل فى هدوء..

دخل على الفور عسكرى متوسط الطول يميل وجهه النحيف للسمرة.. "تمام يافندم".. ،قال "ادخل واغلق الباب وراءك فوراً".. عاد إلى مكتبه.. ارخى جسده الضخم على كرسيه الأسود الوثير .. قال فى لهجة تنم عن الحسم

والرجاء معاً.. "فيه دبانة فى المكتب عايزين نخلص منها فوراً"..

أخرج العسكرى منديلاً أبيض كبيراً من جيب سترته واخذ يجفف العرق من فوق جبينه وحول رقبته وقد تجمعت فى منتصفها خطوط سوداء داكنة.. ثم وقف يحملق فيه بلا حراك وكأنما يحاول أن يصدق ما نقلته أذناه اليه..

صرخ فى وجهه "ألم تسمع ما قلته لك. تحرك يا عسكرى.." تمام يا افندم"، قالها وهو يحاول إخفاء نظرة ارتياب وخجل معاً.. تحرك إلى الأمام خطوة.. ثم توقف .. أخذ يهرش فى شعره بيده اليسرى محاولاً التركيز.. ثم غالب ضحكة كادت أن تفلت منه قائلاً "اين هى يافندم؟ سيادة اللواء أين هى؟".. صرخ فى وجهه .. "تسألنى أنا يا بنى آدم اين هى؟ لماذا إذن أدخلتك هنا؟"

أزاح يده ووقف وقفة استعداد .. ثم أخذ يجوب الحجرة بحثاً عنها.. ثم توقف فجأة وأخذ يدقق بنظره فى سقف الحجرة كمهندس مساحة.. أحس بها تطن بجوار اذنه.. قال فرحاً.. "هاهى يافندم.. وجدتها .."..."امسكها امسكها يابنى آدم .. ماذا تنتظر؟"، أخرج من جيب البنطلون منديله الأبيض الواسع.. أمسكه بكلتا كفيه محاولاً أن يصنع منه مصيدة.. اعتدل فى وقفته وكأنما يستعد لأداء دوره فى معركة شرسة.. اخذ يتعقبها فى أنحاء الحجرة.. وقفت أخيراً تفرك قدميها الخلفيتين على حافة المكتب.. "هاهى يافندم.. دقيقة واحدة وأمسك بها.. خللى سيادتك فى مكانك .. لا تتحرك.." بسط المنديل بين كفيه وهجم عليها .. ضغط بكفيه ضغطة هائلة جمع فيها كل ما تبقى له من قوة متهالكة.. انسكب فنجان القهوة البارد فوق الملف الأحمر.. قفزت الملعقة بعيداً فى هواء الحجرة البارد .. تسمر هو فى مكانه وهو مطبق على المكتب الخشبى بكلتا يديه.. اصفر وجهه وهو يرى القهوة تتسرب على الورق المفرود أمامه.. مرت دقائق كثيرة وهو متسمر مكانه.. غابت ملامح وجهه.. تدفقت حبات العرق من كل جسده النحيل الذى بدا كعود من الحطب الجاف دخل لتوه محرقة كبيرة.. فى لحظة واحدة تمنى أن يعود إلى قريته ويتلاشى فى جلباب أمه الأسود الواسع لينتحب دون آن يراه أحد.. تسابقت عيناه كى تنسحبا من وجهه حتى لايلتقيا بعينى سيادة اللواء الذى بدا متسمراً هو الأخر فاغراً فاه من الدهشة..

تحركت يده اليمنى ببطء شديد ناحية الجرس ..ضغط عليه بقوة. بعد دقائق كانت الحجرة المستطيلة التى بدت أشبه برقعة الشطرنج قد امتلأت بعدد كبير من العساكر وضباط الشرطة، كل يبحث فى إتجاه.. أخذ أحدهم يقلب



طرف السجادة البنية المستطيلة التى تفترش فى زهو على الأرض.. أخذ آخر يدق على الحائط ثم يلصق أذنه على جداره فى حذر ، بينما ثالث يراقب النافذة المستطيلة وقد انسدلت عليها ستارة ثقيلة..

كانت رائحة العرق تغمر المكان وذرات الغبار الكثيرة تتعلق فى سكون فى فضاء الحجرة، وكانت حرارة الأجساد المتعبة تعلو فوق البرودة المنبعثة من جهاز التكييف المستطيل الشكل ، وقد ساد الحجرة صمت طويل ثقيل أطبق على الأجساد المنهكة المتراكمة فوق بعضها.

وكانت وقد أنهكها التحليق من مكان لآخر وبدا لها أن كل ما فى الحجرة بدأ يستسلم فى هدوء .. قد اختارت مكاناً على الأرض العارية بجوار أحدهم .. وأخذت تطن فى هدوء..

قصة

موت الأحلام الصغيرة

عبد السلام الجراية

"خسرتُ حلماً جميلا
خسرتُ لسع الزنابق
وكان نومى طويلاً
على سياج الحدائق"

محمود درويش

أستيقظ كل صباح وأتمشى إلى كليوباترا .هناك بائعة خردوات محجبة جميلة أشترى منها زجاجة «كوكا كولا» وأمضى هكذا كل يوم .تكونت فى مخيلتى علاقات حميمة بينى وبينها. اليوم ضحكت لى - اليوم مقطبة - تركتنى وكلمت سائق التاكسى - لابد أن بينهما علاقة ما. فاتحت أمى فى الموضوع .

(لابد أن تعمل حتى تستطيع أن تتزوج) هكذا قالت أمى .

ذهبت لزميل كان لى فى الدراسة وهو الآن صاحب شركة . تكلمنا فى السياسة وأشياء أخرى . قال لى كيف أنهم متميزون وكيف أنهم سيغيرون العالم .

فى الصباح ، تسلمت العمل .

طلب منى صاحب العمل أن أقيس حمام السباحة . ذهبت أنا والمهندس التنفيذى .قال صاحب العمل : اذهب وقس حمام السباحة . قال المهندس التنفيذى : يعنى اشرحها له. ثم أردف قائلاً : اكتب يا باشمهندس ١٨×١٢ - ١٥×٣ ... إلخ

كتبت تحت وطأة الشمس ودوى



الماكينات ، ولما انتهينا سألنا رئيسى المهندس الاستشارى : حتعمل مستخلص ، فأجاب : نعم.

قلت : لم أقس شيئاً على الإطلاق .

رأيت فيما يرى النائم حبيبتى بائعة «الكوكا كولا» واقفة بجانب حمام السباحة فإذا به يجذبها كما يجذب الثقب الأسود كل شىء ويدمره ويخلع عنها ملابسها حتى صارت عارية .ثم أخذ يجذبها وكانت تقاوم ، مدت لى يدها .. وأنا واقف ارتعد .

فى الصباح قمت بالقياس وسلمت الورق لرئيسى ، وكانت القياسات مختلفة عن قياسات الشركة المنفذة . قال: اتفاهمو أنتم الاثنين وسافر للقاهرة . بعد مشاجرة بقى كل شىء على حاله - أحضرت كتاباً فى البنيوية وأخذت اقرأ . بعد أسبوع أو أكثر ، جاء مهندس من المكتب الاستشارى الذى أعمل لديه لمساعدتى فى القياس ، ولما كلمته فى مسألة المرتب قال لى: إننى لن أقبض فلوساً ، تركت كل شىء .

فى الصباح لبست ونزلت أشرب «كوكا كولا» من بائعة كليوباترا .ولما وصلت إلى هناك كان رجل بدين يلبس عقالاً جاثما عليها وهى تصرخ .

مدت يدها إلىّ ....

وأنا واقف أرتعد.

قصة

أشياء لاتُشترى

وجيه عبد الهادى

عندما دوت الصرخة فى أذنى.. قذفت الكتاب بعيداً.. سقط بجوار الكثير من الأوراق. ياه كل هذا التل ولم ترتو الأرض العطشى ولا أتت السحابة الظليلة التى يحلو السكون فى ظلها..

كانت الصرخة هذه المرة أشد وأعتى. صحبها لغط كثير

جفل قلبى وارتعد فرائصى المبتورة. بعنف دفعت عجلتى الكرسى المتحرك. فى طريقى إلى النافذة دهمت العجلة الأغلفة المزينة بصور بوش وخلافه لم أهتم. فالصراخ بات متواصلا حتى خلته عواءً..

من خلال النافذة رأيتهم .. امرأة .. رجل .. طفل على مقربة منهما يستحلب إبهامه.

المرأة قابضة على تلابيب الرجل تهزه وتعوى.. الرجل يضرب بكفه .. بقبضته . بقدمه. ويصيح..

– دعينى .. دعينى يا ابنت الـ ...

أصابع المرأة مخالب نشبت فى تلابيب الرجل وجسده.. قرادة ذيل الحصان لا تخرج إلا بالدم.

– خذه ..لا أريده

– .. سأطحن عظمك ..

يجذبها من خصلات شعرها.. يطوحها يمينا ويسارا .. تعوى تعوى .. لكن مخالبها على حالها..

أطاح بها إلى الأرض .. أصابت قدمها جبهة الطفل وهى تقع. فقط يبكى ..

تعرى فخذها عندما كان يمر أحدهم .. صاح

- أنت وهى فى النار .. يافاسق .. لماذا لا تؤدبها بالبيت. وهرول بعيداً وهو يصيح:

- أنت وهى فى النار .. فى النار ..

كان الليل قد تمكن من نشب أظافره فى جسد النهار النحيل وكان النهار يجاهد كى يهرب .. تاركا البراح للسواد يتمدد. بانت بضع لمبات كهربائية .. زبالة متهالكة.

برغم هذا الضوء الخابى لمحته طائرا أسمراً ضخما. أتى من علٍ هابطا.. كاد يحط على رؤوسهم..

ونعاقه كان أعلى من صراخ المرأة وجلبة الجموع.

اشرأبت الرؤوس إليه لحظات وما إن غاب حتى عاد الجميع إلى ما كان عليه.

تعجبتُ من نفسى فقد اعترانى إحساس قوى بأننى رأيت هذا الطائر من قبل..

انتزعنى من دهشتى.. عواء المرأة .. شخير الرجل صيحات الجميع من حولهم..

- خذه ياجبان وإلا مزقته أمامك..

- اتركينى يا كلبه.. يابنت الـ .. لن آخذه ..

- لن أتركه.. ياناس .. ياهوه .. أبيه .. والركلات والصفعات وهى تعضه .. تعضه وتعوى كان معظم من توقف والتف حولهم ما بين شابك ليديه على صدره وما بين شاجب أو مستنكر..

- والله إن لم تدعينى لأكونن قاتلك ..

وارتفعت أصوات بعض النسوة

- طلقها من شهرين..

- ترك لها الولد..

همست امرأة باسمة .. ياختى.. ظل رجل .. والرجل ظهر..

- .. والضنا؟

تذكرت الطفل. أخذت أبحث عنه بعينى.. طالعتنى أقدام وسيقان كثيرة .. الظلام .. الزحام ..

صوت الطائر الأسود..

كنا ثلاثة عصام وعادل وسعيد .. العش قابع أغصان الشجرة نرقبه من قبل أن يفقس .. فرخان سوادهما لم يكتمل بعد..

تسابقنا فى تسلق الشجرة .. أمسكت بفرخ.. عادل بآخر.. نزلنا سريعاً .. سعيد يجرى وراءنا...

نضحك والحقول واسعة لكن اللعبة لم تدم طويلا.. كان الغراب قد اقترب من رؤوسنا ونعق..

نظرنا إليه وهو يغيب .. فى الثوانى التى غابها كنا نسمع صوت نعابه.. كأنه بكاء .. النعاق يقترب ..

يقترب .. ظهر.. لم يكن وحده.. كان وراءه جموع .. جموع.. يا إلهى.. كيف تسنى له جمع هذا الحشد .. الشمس غابت خلف ستارة سوداء.. والكون بدا حبيس نعيبهم.. ونحن لم نعد ندر كيف نلعب .. باتت الدنيا صغيرة.. صغيرة .. توقفنا ندور فى مكاننا .. وإذا بأحدهم يهوى على رأسى. نقرة أثرها صحت.. أى ومددت يدى إلى رأسى .. أحسست بسخونة الدم قبل أن أشكُ أتت آهة من عادل.. دم .. دم .. كثر النقر فى رؤوسنا وعلا صراخنا لكنه تاه وسط نعيق الغربان.. الخيمة السوداء تتسع .. تتسع.. ولم نعد نعرف أين نختبئ..

الهلع جعلنا نتحرك بلا هدف.. نتخبط سوياً .. البكاء يزيد.. يزيد والنقر يزيد .. يزيد

فجأة أتى صوت أمى .. أعلى من كل النعيق..

- اتركا الفرخين..

تنبهنا إلى ما فى يدينا.. قذفناهما بعيداً.. حطت الغربان وطارت رويداً .. رويداً .. السحابة تختفى.. الشمس تظهر.. والكون يبدأ فى الاتساع عنفتنى أمى وهى تعالج جروح رأسى .. قائلة..

- .. ياابنى الضنى غالى..

كانت الضجة قد بلغت ذروتها.. والمرأة ما زالت تضرب وتعوى

- خذه وإلا .

- .. لن آخده .. يا..

دارت عيناى تبحثان .. عندما تملكنى اليأس .. صحت بأعلى ما فى صوتى من قوة ..

- ياغربان .. ياغربان..

أخال أن أحدا لم يسمعنى.. كنت قد تذكرت أننى رأيت الطائر على شاطئ الخليج قبل إصابتى ..

كان يمر فى جماعة متهالكة تشكو الجوع والإرهاق والألم.. يومها ضحكت بألم.

أخذت أصيح .. ياغربان .. ياغربان

انخلع قلبى عندما رأيت طفلة لها وجه أمى من بين الجموع تبكى وتصيح بيديها أجساماً كثيرة وتجذب شيئاً من بين أقدامهم..

القفل

مجدى حسنين

قال لها: للأقفال مفاتيح أنا صانعها، فنظرت إليه من درجة السلم العالية، وهمست داخلها: منذ وهج الدماء الأول وأنا أبحث عن مفتاح لقفلى، ولم أعثر عليه.

نصحها بشراء قفل جديد، وحذرها من العبث فيه أو ضياع مفتاحه، فقد تهالك حلق الباب الخارجي، ولم يعد يحتمل كسراً جديداً. أومأت برأسها، وشكرته على نصائحه، وأعطته أجره، ومضيت وحيدة تراقب الأقفال التى ملأت حياتها، قفل بصوان ملابسها الداخلية، قفل بالتليفون، قفل بدولاب التليفزيون، قفل بصندوق عرسها القادم، قفل الخروج وقفل الدخول، سؤال أمها لماذا تأخرت؟ وسؤال أبيها إلى أين؟ وأقدام أخواتها الذكور تصاحبها فى كل الطرقات، أقفال حياتها التى ترسبت فى عقلها منذ الصغر، وعرقلت أيامها، وجعلتها حبيسة الدار، وجنون مراهقتها الذى لم يبرأ، تنتظر القادم، دون أن تحلم به، أو تجرؤ على ذلك، تحمل سنواتها الثمانى والعشرين فوق رأسها، تجتاحها صفحات النيران التى ألهبتها، دون أن تحكى أمها عن سر الأقفال والمفاتيح التى ستصنعها لأحفادها فى المستقبل.

أنا الباقية.. أجدت بمفردى صنع المفاتيح فى انتظار القادم، أذيب بلمستها أقفال حياتى، فأروح عن نفسى ساعة غيابهم جميعا بمشاهدة رقصات التليفزيون، وأهيم على وجهى عندما يغازلنى أحد فى التليفون، فأناجيه، وأخلع له ملابسى الداخلية، أرانى فى

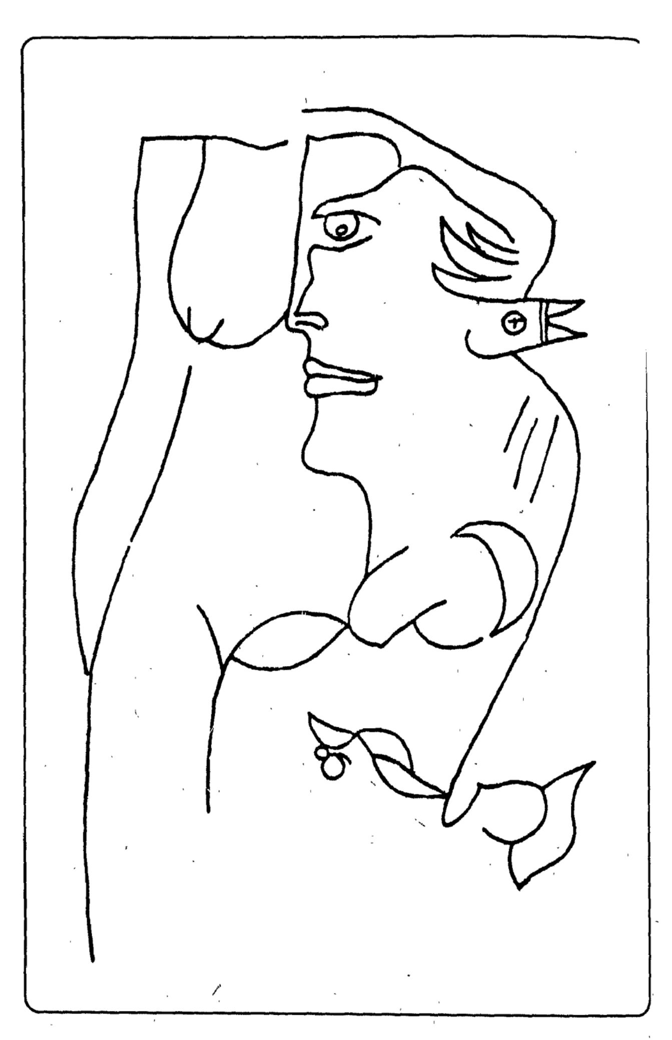
المرآة فأهتف: كم أنا جميلة. كنت أبيت لحظة الوعد بالخروج غداً، أبحث عن أية مفاتيح، تلتقط عيناى بعضها فى الطرقات، فأحتفظ بها، عساها تنفع يوماً، وأظل طوال الليل أسجل فى وريقات صغيرة اسمى ورقم هاتفنا، وأطلب منه الاتصال يوم الجمعة فقط، وأنثر الأوراق طوال يوم الخروج بين من أريدهم، وأندم عند ضياعها، فهى النجاة من صمت الأسبوع البارد.

أتذكره الآن جيداً، عندما رفعت رأسى فى الطريق، فوجدته أمامى، قسماته هى التى رسمتها، كلما مررت عليه نصحنى بشراء قفل جديد، وأن أحتفظ بمفاتيحه تحت صدرى الأيسر، وأن أترك القفل على النار، مساء كل خميس لدرجة الإحمرار، ثم أطفئه بالتبول عليه، فأسمع صوت انغماس النار فى مائى، وتملأنى لسعة البخار المتصاعد وأنتظره غداً، لحظة خروجهم جميعاً، فلا يرانا أحد ، يتمتم فى أذنى بكلمات لا أدركها، يجتاحنى عمار النشوة، فأتركه وأجرى إلى الداخل، قبل أن يلمحنى أحد، ويقفز هو فى خفة من فوق السور، أخفى رهبة الفرحة حتى لا تنطق بها أنفاسى، وأدفن رعشة الأمل المنسابة، بعدما تسربت منى السنون وتاهت، فأظل أحلم بقسماته وعرقه، أستعيدهما عندما أشم بقاياه على خدى، وأبتسم لنجاح لقائنا، هل نامت أعين العشاق عنى .. أم تخدعنى مرآتى؟، ولا أجد مفراً مساء كل خميس، من شراء القفل الجديد، وتركه على النار حتى درجة الإحمرار، وانتظاره غداً ، بعد خروجهم جميعاً، فلا يرانا أحد.

قال خالى الأكبر: لن أسمح بأن تتزوج ابنة أختى من عائلة منحطة، فتركه أبى وخلد للنوم، وأيدته أمى، وتناسى إخوتى الأمر. فقلت: أنا عارفة نصيبى!

فى الجمعة التالية حكيت له عما حدث، انتظرت رده، عساه يفتح إلى الأبد قفلى المنحوس، ويغترف على مهل ماخزنت له من وهج يحرقنى، لايطفئه إلا هو، وأسمع مراراً صوت انغماسه فىَّ ألمس أصابع قدميه وكفيه، أحفظ قسماته، وأتأمل زواياه باطمئنان وعلى مهل، حفزته أن يدق الباب ولايهاب شيئاً، وأننى سأصون كرامته وسأدافع عنه وسأبوح برغبتى وعشقى، لكنه بعد ثلاثة أسابيع انفلت ولم يعد.

حكيت لها كثيراً عن الشروخ التى تحطم دنياى، وشبابيكى التى أمست ممزقة، لاتحتفظ بطائرى بين خيوطها المتهالكة، فتأملت استدارة السنين فى أنوثتى، وقالت: لافرج إلا باستمرار المحاولة عند آخرين، كذبت نفسى وصدقتها، وقلت أى انحطاط ركنت إليه، منيت نفسى بأننى سأجد القسمات التى حلمت بها، ورائحة العرق التى



أعرفها، وأكدت هى قدرته على فعل المستحيل، بعد ماتأهل أكاديميا فى الخارج. قلت: كيف؟ قالت : انظرى ..

رسم على القفل هذه المرة جدولا ثلاثيا. احتوى تسعة مربعات صغيرة، وزع فيها حروفا، ظننتها فى البداية اسمى، لكنها ظهرت مفرطة، فكك أوصالها تماما ووزعها، كان يضغط على زرفتبدو حروفا، ويضغط على آخر فتكتمل العبارة، كنت أرى الحروف تتجمع تحت عينى، تكتب اسم القادم لامحالة، أظنه اسمه هو، استطاع بأزراره فتح القفل مرات ومرات، وأقسم على إغلاقه عندما أريد، ونصحنى فى حالة الحاجة، بعرض القفل فى صحن البيت، يرقب القادمين ولايرونه، فأبيت كل ليلة أنتظره، أنسحب بهدوء، ولاتحس أمى النائمة بأطرافى المتسللة، أجده.. ينتزعنى ويطير بى ، أنشر أيامى على هوائه ، وأحكى له عن بواباتى التى وقفت عليها أناديه، لكنه بعد هنيهة يرحل، سألته: هل ستدق الباب يوما ولاتهاب شيئا؟، فأرانى كيف شمع ذات العبارة مرات ومرات، ولم يستجب لها أبدا، و"أن النساء يعظمنه رمزاً لشهواتهن ،لكى يصلبنه يوما على نخلة، وفمه فاغر لغبار الهاجرة، فيسكبن الخمر على قدميه، ثم يأكلن عينيه، ويندبن شفتيه، لأن ليس من يقبلهما، ثم يرقصن حول أوصاله وهن يقطعنه عضوا عضوا ويسكبن الخمر من جديد، ثم يفرغن مثاناتهن، فينمو الشوك كثيفا حول بقاياه".

وانفلت منى هاربا وهو يقول: سأضم سرك إلى بقية الأسرار. سألت نفسى عن حاجتى لكينونة ذلك القادم، ولم أخزن كل هذا الوهج فى انتظاره؟، أكاد أبصره الآن فتيا، يحشر مفاتيحه فى كل الأقفال، يفتحها ويغلقها كما يشاء،كى تتساوى كل الأقفال، وأهمس: وهل تتساوى كل المفاتيح؟، لم أتذكر الآن كلمات العشق التى كانت تتطاير ورائى. فأتمهل حتى توازينى الخطا، ألعن اليوم الذى وعيت فيه وهج الدماء الأول، وفشلى فى العثور على مفتاح لقفلى، أجزم بأننى لن أتأمله باطمئنان وعلى مهل، وأن القسمات ليست قسماته، وأن العرق ليس عرقه، هناك شئ آخر أبحث عن مفتاح له، أيامى..أفكارى.. أمى.. أبى..إخوتى.. حياتى كلها، قلت سأنجو من كل هذه الحبائل، فذهبت إليه كما وعدنى، وسلمنى مفتاحاً واحداً لقفلى الذي يبدو جديداً، عدت أردد فى داخلى، عندما لمحته فى الطريق، فقفز أمامى بعرقه الذى أعرفه، وقسماته التى رسمتها، أى رماد تحولت إليه نيرانى، فلم أشعر بأى وهج.

شعر

لأول مـــــرّة

شهلا الكيالى

الأردن

حين لمحتُ الطيف يمرُّ رهيفاً
قرب النافذة الخلفية
ولأول مرّة
أحسستُ كأنى
أحبو فوق رسوم الزمن الآتي
من خلف الأبراج العلوية
تغمرنى الشمس
وتبهرنى بسمة هذا الطيف الآتي
أمسكتُ بخيط الشمس كأني
لن يأتينى هذا الخيط بيوم آخر

وجلستُ بحرف النافذة
أردد أسماء وأسماء
أزرُع في الفلكة أحرفك الأولى
أمضي أبحث عن عمري
بين الكلمات المكتوبة
في قاموس سرّي
فيه معان ليست موجودة
فى أي كتابٍ آخر
خبئ كلماتك في ناموسك
دعها بين ظلال الشفق
يعصرني الشفقُ ويمضي
وسؤال ينتصب أمامي
كيف جناح وردي يأتيني
تغمرني كلماتُ الطيف الأولى
ترفعنى لمدار النجم لأول مرّة
تتراقص في نبضي الأصداء
لأول مرّة
لا .. لا تتلاشى
مازال خيالك



يغمر كل عوالم دنياي
مازال هزيع الليل
يجئ بضوء الفجر
لأول مرة
يزرع نجم الأصداء الضوئية
في عيني
فأناغم عسف الروح

فينبض جمري
تتوازى كلّ الأشياء أمامي
والصحراء تخبؤها الأجواء المفتوحة
أطير أطير سحاباً
فوق عوالم هذا الكون الأكبر.

شعر

فجـــــأة

حسين حمودة

مسامير ودمّ وعويل
"تَايْمَر" و"ترموسْتات"..
طوابير مسافرَة للفراغ
(مِن كل عمر)
جدود ، عيال ،بنات ، وأمّهات
(من كل جيل)

إيه اللى جابْنَا هِنا ..
مين اللى جاب دَا هِنا ؟
أخونا هُوه الشارع دَا
والحارة دِى أمّنا ..
.. اتبَروُا ليهِ مننا ؟؟
مسامير وصوت
.. فجأة عينين باصّة عَلى الشبابيك
.. تِطير
وفجأة الدوشة فِ نهود البنات

تصير سكّات ..
يُغْمى عَلَى كُشك المرور
ويِطاطِى عمود النور
فجأة : القِزاز مكسور
والصرخة : مانْشيتّات

مسامير ودمّ وعويل
وفجأة نصبح وَحْدِنا
.. مع إنّنا عَارفين
أخونا (لِسّه) الشارع دا

مع إننا فاكرين حَبْلين غسيل
فى حارة ..
(كانت) ..
أمّنا !

شعر

ثلاث قصائد

د. ليلى الشربينى

قطعة العملة

قطعة العملة
الوحيدة
الأخيرة
ألقيها فى الهواء
سقطت عليها الشمس
طلقة سريعة مدوية
اخترقت عينى .
عصفور ضرب الهواء بجناحيه
اقترب من شجرة
كاد يتوقفا
زغرد
فرد جناحيه وطار
طارت عينى وراءه .
لم تر العملة وهى تسقط

كلمات

انطلقت الكلمات فى حجرة الاجتماعات
عنيفه حادة قوية
ارتطمت بالحائط
عادت
قوية عنيفة حادة
سقطت على الورق
مصفوفة
امتصها الورق
اخترق هواء الشارع الشرفة
طارت ورقة
التقطها عابر



قرأها

أعجبته

صاح فى عنف وحدة وقوة

تعالوا

اسمعوا

اسمعوا الكلمة

فجأة توقف

ابتلع الورقة

واصل سيرة فى صمت

تماثيل

تماثيل صغيرة وكبيرة

سجيت فى قبو

اسمه متحف

مشيت مع من يمشون

بينهم وحولهم

أمامهم وخلفهم

أشاروا إليها

قالوا: تلك آلهة النسوة

اسجدى

لم أسجد

من أين لى بسجدة

لآلهة سجدن لتنالها البركة

اخترق القبو مارد

كبر الباب ليسعه

علا السقف ليسعه

قلت : أمى

قيل من أذن لك

نحن لم نقرها بعد

نحن لم ندرسها بعد

انزعى الطرحة عنها

انزعى الجلباب عنها

اغطيها عارية لنا

نُعدها إليك

آلهة يسجد لها الجمع وأنت:

صرخت

قلت: أمى

صرخ الصدى

رن فى عيونهم صمتاً

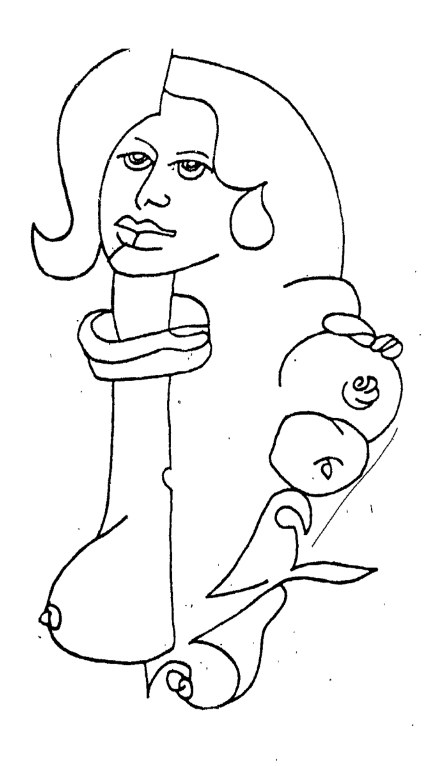
يسألنى الصمت

شعر

الدنيا مليانة أساتذة كيميا

يسرى حسان

قبل أوانها فواكه شجرى بتسقط
وتحاول تجرحنى على أول ناصية
تقابلنا فى سكتنا البنت
ويصمم عادل عباس أستاذ الكيميا
أبو نضارة العدوانى المقرف يكتب لى
الصفر فى شهادتى بالعربى
ياه
دى الدنيا مليانة أساتذة كيميا
وستى مش عايشة دلوقتى كانت
تهرش لى فى شعرى وأنام أو آخذ منها
خمستاشر قرش أقعد بيهم ع القهوة
واشرب شيشه وشاى
ولا عبد الرحمن فاتح دكانته كنت
وقفت على الفرش وأكّلت أصحابى
ببلاش
ولاحتى محسن بقى زى الأول ممكن
نتقاسم انا وهو فى حاجتنا وسته
تسقينا شاى بحليب
وانا وحياة المصحف ماعملت
حسابى
ولافكرت انى فى يوم ح احلق دقنى
أو ألبس دبله فى صباعى
ولاحتى فكرت آخذ درس عند
الكيماوى اللى اسمه عادل عباس
تقوم البنت تحاول تجرحنى على
أول ناصية تقابلنا فى سكتنا
وحتى لو كنت عملت حسابى
هل كنت اقدر اخلى العصفورة
الأمورة تقعد لى فوق شباكى وتغنى
لى وأخدلى وياها كام صورة ؟



دى الدنيا مليانة أساتذة كيميا
وأنا كنت ضربت أصحابى فى
الحارة لماذا رفضوا يخلونى ألعب
وياهم

كل أصحابى تقريباً نجحوا فى
الكيميا
وأنا مش لاقى حد ألعب وياه

«العودة إلى المنفى» كأدب ثورى

«لقد تقاضت الحرية ثمنها كاملاً،
فلتكن الحرية إذن كاملة»

فريدة النقاش

فى رواية «العودة إلى المنفى» التى كتبها أبو المعاطى أبو النجا ليسجل لحياة عبد الله النديم الخطيب الشعبى للثورة العرابية سوف نجد أن فكرة الثورة هى البطل الحقيقى بالرغم من وجود أبطال جاءوا إلينا من التاريخ الواقعى أولهم «نديم» ذاته. وفكرة الثورة هى واسطة العقد لرؤى ثلاثة تنتظم العمل كله الذى تحوم فوقه طيلة السرد روح الشعب ومايحل بها من توهج أو خمول وذلك التفاعل الدائب بينهما أى بين التوهج والخمول. رغم أننا سوف نتبين فيما بعد أنه ليس ثمة روح موحد...

أما الرؤيتان الأخريان إلى جانب الثورة فهما مصر والحشد إذ تتجلى مصر لا كبلد فحسب وإنما ككائن حى له روح حيث يدرك نديم «أنه يسلم نفسه ولأول مرة إلى ذلك المخلوق الكبير الغامض الذى كان طوال هذه السنين يتعرف عليه. هذا المخلوق الذى يسمونه «مصر». وترتبط مصر بوشائج عميقة لانراها وإنما نحسها مع كل من الثورة -الفكرة المركزية-

* أخذت المقتطفات من الطبقة الثانية للرواية الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٠.

والحشد الذى هو وقود هذه الثورة وهدفها الأخير، فحين تفعل الثورة فعلها فى الحشد «ذلك الحشد الذاهل المرح، فإن الناس يتكلمون وكأن مئات الأيدى قد رفعت فجأة عن أفواههم». فالثورة هى صنو الحرية القصوى .. هى الزمن الذى يقف فيه الفلاحون الذين انحنوا طيلة عمرهم «منتصبين فى وجه الشمس»..

أما الحشد الذى تطلقه الثورة فقد غدا «الوجه أكثر تعبيرا، وأكثر فضولا وتطلعا، انه لايترك نافذة أو شرفة أو سطحاً أو فرع شجرة، انه يهتف ويغنى ويزغرد..» وشأنه شأن مصر يتحول الحشد إلى وجه كبير له ملامح كل الوجوه وله أيضاً فرادة كل واحد منها. فمن قلب هذا الحشد تتفرد وجوه بلا حصر.. يختبر نديم ذلك فى كل محنة.. وكان هروبه بعد فشل الثورة العرابية لتسع سنوات كاملة هو المختبر الأكبر لحقيقة هذا الحشد ولتفرده.

«ووقتها أسلم نفسه حين قال له المأمور: لاتحاول أن تنكر نفسك فأنا أعرفك.. أنت عبد الله نديم.. ولم يصدق عينيه حين أشار له المأمور ليأخذ فى مسيرته طريقا آخر حتى لايلتقى بالقوة التى تتبع المأمور.. ولم يصدق نفسه حين قدم له المأمور كل ما معه من نقود.. وهو يعتذر لقلة مامعه..»

وحين تنكسر روح الحشد المتوهجة تكون الثورة قد انتكست «وكان يأس الناس أفظع مايعرف، ذلك اليأس الذى يجعلك فى غنى عن أن تضع القيود فى أيدى الناس..» وبعد الانكسار «فان مايخيفه هو أن الناس أصبحوا لايبالون ولايخافون أى شئ!» وهى الحالة التى جعلته يحرص على أن يحكى قصة اختفائه.

«لا باعتبارها بطولة فرد، بل بطولة شعب، فالشجاعة كالجبن كلاهما مرض اجتماعى شديد العدوى..» ولم تكن هزيمة العرابيين هزيمة جيش فى معركة مع انجلترا أقوى قوة إستعمارية فى زمانها فى نهاية القرن التاسع عشر فقط «ففى الواقع أن جيش نديم الشعبى قد تعرض هو الآخر لهزيمة من نوع أشد».

«ذلك أن الدولة التى هزمت الجيش المصرى فى «التل الكبير» لم تقتنع بهذا النصر العسكرى، لقد خلع الأوروبى المنتصر خوذته ووضع سلاحه جانباً، وارتدى بذلة من نوع ردئ، وتمنطق بمريلة بيضاء، وتسلل إلى مراكز مصر وقراها يفتح هنا وهناك محلا تجاريا يعرض بضائع أوروبا، وبجواره برميل من الخمر الرديئة، وأمام الدكان بضعة مقاعد من القش سوف تكون نواة لمقهى تخدم فيه زوجته أو ابنته زبائنه من القرية أو المدينة. وبجواره أيضا خزانة

حديدية سوف تكون نواة لبنك صغير، يجمع رأس ماله من زبائن الدكان والمقهى ثم يعيد إقراض نفس الزبائن نفس الأموال بأفظع نسبة من الربا، وفي وقت قريب يصبح هذا الوافد الغريب المالك الحقيقي لأرض القرية وعقار المدينة.. كانت البذرة التي بدأ نديم حربها في الماضي قد أصبحت غابة مظلمة.. وكان جيشه الشعبي قد أوشك أن يفقد ثروته.. وهي سلاحه.. ثم أنه يوشك الآن أن يفقد شخصيته ووطنه.. وقديما كتب نديم «إن من فقد المواطن فقد الوطن». وإذ كانت هذه المجموعة من صعاليك نديم وشخصياته تصنع في النهاية شخصية مصر فقد كانت مصر تفقد هذه الشخصية عاماً بعد عام، ودون حرب وهي تلبس، وهي تأكل، وهي تتكلم وهي تتعلم، وهي تشترى، وهي تبيع وهي تسكر.. وهي تمرح.. وكان على نديم أن ينقذ هذه الشخصية من الإنحلال لتصبح قادرة على مواجهة الاحتلال وصنع التقدم..»

ومن قبل وفي ظل توهج الثورة كان نديم قد اكتشف احدى خصائص الشخصية الوطنية حين اكتشف لذهوله أن جمهور «التنكيت والتبكيت» بين الأعيان لايقل عن جمهورها بين بقية الشعب..» فروح النكتة والسخرية أصيلة في كل طبقات الشعب المصري «التنكيت والتبكيت» هي المجلة الساخرة التي حررها نديم في ذلك الزمان وقامت على الحواريات الأثيرة إلى قلبه كممثل لم يتحقق كما كان يقول له صديقه أديب إسحق.

لكن نديم وهو يتطلع للخروج بالحشد من اليأس ألهمته دائما فكرة مركزية هي «أن التقدم دائماً نتيجة جهد جماعي وتجميعي» وهذا هو أيضاً أساس الثورة.. ولذا «فطوال حياته لم تعذبه سوى حاجة واحدة، تلك هي حاجته إلى أن يعمل شيئاً ما من أجل الناس».

يقوم السرد في أجزاء الرواية الخمسة على ضمير الغائب- الراوي العليم بكل شئ، لكن هذا الضمير نفسه يتوزع ليتقمص وجهات نظر متباينه، ويعطى نفسه بدرجة من العدل لكل من نديم وعرابي كطرفين في معادلة الثورة، طرف الشعب وطرف الجيش.. وإن كانت الروح العامة للعمل تنحاز غالبا لنديم الذي تتفجر أسئلته الجوهرية.. وليصبح كل من العدل النسبي والانحياز الدائم أداة تشكيلية رئيسية في العمل، جنبا إلى جنب ثنائيات تتجادل بصورة دائمة هي جدل النسبي والمطلق، الفردي والجمعي، الشرق الغرب مع تلخيص عبقري في نهايات الأحداث يرقى لمستوى الحكمة ليشكل هذان العاملان المتداخلان المبدأ

التشكيلى للعمل كله حيث تقوم وحدة الرواية على تناقض لايجد حله أبداً.. لأنه تناقض غير محلول فى الواقع الموضوعى بين ثورة بورجوازية الطابع شعبية الأساس تتوجه لبناء مجتمع رأسمالى فى زمن التوسع الاستعمارى والاحتلال المباشر الذى يجعل مثل هذه الثورة مستحيلة إستحالة تراجيدية..

هناك ثنائية السفح والقمة.. وهى ثنائية مركزية تحيلنا مباشرة إلى الشعب والأعيان وان كانت فى أحد تجلياتها هى بين نوعين من المثقفين الثوريين القادة.

«فإذا كان الشيخ جمال الدين «الأفغانى» لألف سبب سيبقى فى هذا المكان المرتفع بحيث لايرى ولايتعامل إلا مع الصورة العامة للناس والمشكلات، فإنه هو نديم لألف سبب آخر سيغوص بقدميه فى الأوحال وفى التفاصيل والأحداث والوقائع حيث يمكن أن يفترسه اليأس إذا لم يجد لرأسه مكانا يستطيع منه بين وقت وآخر أن يبصر الصورة العامة للناس والمشكلات..» وكان هما رئيسيا من هموم «نديم» أن يردم الهوة بين المثقف الثورى والشعب، هو الذى رأى الحرية باعتبارها العدل «لقد كان يرقب الدور الذى يقوم به الأعيان فهو بدءوا يؤدون مهمة الوسيط بين شريف وعرابى..»

أى الوسيط بين الثورة وأعداء الثورة.. وهل يمكن إلا لثورة غير جذرية الطابع أن تقبل مثل هذه الوساطة التى كانت أحد الطرق المؤدية لانهيارها هى نفسها ولإحتلال البلاد التى خانها أعيانها.. ان الثورة هى نقيض المعالجة.. وتبقى هذة الثنائية قائمة تفعل فعلها طيلة الوقت لتتخلق من رحمها ثنائية أخرى النصر الكامل أو الدمار الكامل وهى التى تنفى ماقبلها وتتحول فيما بعد إلى ثنائية أخلاقية بين طيبين وأوغاد. تضع الحدس والعقل فى مواجهة بعضهما البعض.

وأخيراً والثورة توشك أن تحقق انتصارا على أعدائها حين أصبح كل شئ رهنا بصمود هؤلاء الجنود الفلاحين فى صحراء مصر وكان السباق بين المجد والدمار (ثنائية جديدة) يوشك ان يبلغ غايته..»

إن للأعيان أسماء ولكن للحشد، للجنود الفلاحين روحا عاما سرعان مايتخلق المعادل الموضوعى لتحللها.. معادل يستمد مفرداته من الطبيعة «ولكن ماتكاد الأرض تتشقق حتى تمتد الشقوق إلى العالم كله.. إلى البلاد والأسر والعلاقات، ويصبح الجميع مجرد أعداد.. مجرد أفراد..» تنحصر علاقتهم بالأرض المشققة السوداء كأنما

يبحثون فى شقوقها عن بداية الحياة أو نهايتها.. كل وحده، يبحث وحده.. ويعيش وحده.. ويموت وحده..» يستخرج من تراب المجاعات والفيضانات والكوارث مفردات التحلل..

ولكن معادلا أخر لنمو الروح الثورى يتجذر أيضا من الطبيعة «ففى الوقت الذى كانت فيه قوى الطبيعة التى ظلت طوال الشتاء حبيسة فى أعواد الشجر.. وفى باطن الأرض قد بدأت تتفجر فى الزهور والثمار، وتنتشر مع الرياح المحملة بحبوب اللقاح وروائح البحر والنماء والطين اللزج... ثم... ولكن لحظة الميلاد.. ولو كان ميلاد حركة وطنية.. تسبقها دائماً لحظة إندفاع الحياة..»

كذلك فإن للمكان الذى تتناوب عليه الفصول روحه إذ أن أعماق المدينة «تنبض بكل ماخلفه عبد الله النديم فى المحروسة، وكان فى حاجة إلى وقت أطول ليتسمع هذا النبض».

تتجاوز خلاصات الكلام أو خواتيمه مجرد التعليق أو التلخيص البليغ لتكتسب شعريتها بلاغة كثيفة خاصة بها ترفعها لمستوى الحكمة الشعبية التى يصدقها الناس وهم مغمضو العيون «ان نديم يحبه ذلك النوع من الحب الذى أصبح لايطمع فى أكثر منه، حباً خالصا حتى من العرفان بالجميل»

والانتصار العظيم كالفشل العظيم كلاهما فرحة للوقوع فى الحب والماضى يصبح غاليا فى نظر أى شخص يلوح له المستقبل مزدهراً.

وكان كل شئ قد إحترق فى الأسكندرية عدا قدرة بعض الناس على تزييف الحقيقة. وعن عبد الله النديم وجمال الدين الأفغانى منفيين فى الأستانة.

«ها هما بلا عمل، بلا أحلام صغيرة أو كبيرة يتأملان وجه الحياة حين يكون كل شئ مباحاً ومتاحاً عدا الحرية والأمل..» وعلينا نحن الذين نقرأ العمل ونتعرف على معنى الحرية والأمل من وجهة نظر القائدين الثوريين أن نشحن هذه الخلاصة بروح العمل إذ ينطبق عليها قول النفرى: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» تماما مثلما يتفرد الحشد الهائل فى رجل وحيد يستمد من صورة القارس الشعبى ملامحه، أو تتحول مصر المحروسة إلى أرملة جميلة شاحبة الوجه من شدة البؤس لكنها مستعصية أبدا على فارسها العاشق بعد أن أصبحت نهبا للأجانب.

ويستخدم الراوى تقنية المقابلة بكثرة كناية عن حقيقة العالمين اللذين يستحيل التقاؤهما إلا بالتجاوز وهو المستحيل فى ذلك الزمان بدوره إلا إذا كان أفق الثورة الشعبية قد انفتح

لتكتسح فى وجهها كل من الخديوى والسلطان والأعيان والأنجليز وقبل ذلك كله.. الأوهام. «وكان الخديوى غارقا فى لهوه، والناس غارقين فى بؤسهم ولاأحد يدرى بغيره»..

كذلك استخدم السخرية التى كانت بدورها أداة من أدوات عبد الله النديم فى عمله الثورى التحريضى، وفى هذا العمل فإن السخرية موجهة غالبا لأعداء الشعب أو للشخصيات المتذبذبة التى تتعامل مع الروح الثورى بمنطق الحسابات والربح والخسارة.

وتسرى روح التراث الشعبى البطولى فى عالم الرواية خاصة حين تتكشف تصورات الناس عن قدرات كل من عرابى ونديم الخرافية جنباً إلى جنب أساليب القص الحديثة التى تتعامل ببراعة مع مفردات الحياة اليومية وجزئياتها يصوغها وعى تاريخى ثاقب تزيده وضوحا حبكة تقوم على تتابع الأزمنة التى نادرا ما تتداخل، ويلعب الحوار -أى التعدد- دورا مركزيا وهو ماسهل عملية تحويل الرواية إلى مسلسل تليفزيونى كان من أنجح وأعمق ماقدمه التليفزيون المصرى.

وتنفتح الرواية على عدد من الروايات الأخرى، وإذ يكون بدء الكلام للأعيان وعالمهم تموج قيعان المدن والقرى بروراياتها «وبدواى رغم انها لاتعرف إلا رحلتين، رحلة الأغنياء للحج ورحلة الفقراء للعمل سخرة فى القنال أو التفاتيش أو النيل أو الترع، يحلم فقراؤها دائماً ويحققون حلمهم أحياناً برحلة لاتقل عن رحلة الأغنياء للحجاز- رحلة إلى طنطا لزيارة سيدى أحمد البدوى فى أيام المولد».

بينما يقف الجزء الخاص بهروب النديم لتسع سنوات كعمل شبه مستقل يشكل رواية قائمة بذاتها يجرى فيه تكثيف واحدة من الخصائص البنيوية للرواية كلها ألا وهى تحول اللغة السياقية فى غالب الأحيان إلى لغة شعرية.

ومع تطور السرد، ونمو بوادر الثورة تأخذ بدايات الفصول منحى جديداً، ففى فصل بدواى على سبيل المثال لايبدأ القص بالعمدة أو الأعيان وانما ببناء القرية، وتتبلور تدريجيا خصائص منظور الرواى للشعب والثورة ولحقيقة الانقسام الطبقى والبناء النفسى لأبرز ممثلى الطبقات وهو يوزع صفات الزعيم الثورى على ثلاثة من أخلص أصدقاء «نديم» فى الأسكندرية ملحا فى ذات الوقت على واحدة من أفكار الزعيم الرئيسية وهى أن العمل الذى يعتمد على شخص واحد مهما تكن عظمته وقدراته محكوم عليه بالفشل الذريع.. وكان ذلك حاصل خبرته كأدباتى وشاعر ومؤلف مسرحى

وداعية لإنشاء الجمعيات والمدارس.

كانت هذه بعض خصائص البنية الروائية لعمل نستطيع أيضاً أن نطلق عليه اسم الرواية التسجيلية التى تؤكد وشائجها مع الرواية التاريخية بخلفيتها الملحمية التى تحركها وتلهمها الحشود وهى شاهدة على وقائع تاريخية كبرى تسجل لمراحل ومنعطفات رئيسية فى التاريخ الوطنى.

وإذا كان أبو المعاطى أبو النجا يستعيد فى «العودة إلى المنفى» بعض التقاليد التى وضعها جورجى زيدان مؤسس الرواية التاريخية العربية فى نهاية القرن الماضى وأول هذا القرن وذلك حين يشير إلى مصادره فى نهاية العمل، فإنه يختلف عنه فى المنطلق إذ بدأ زيدان من أرضية مثالية، ترى أن التاريخ من صنع أبطال خارقين اختارهم القدر بينما نحا أبو النجا منحى واقعيا رأى التاريخ من صنع ملايين البشر، ففتح بذلك آفاقا بلاحدود لتخلق الأحداث والوقائع. وتراكم المشاعر والأحاسيس فى صراع لايهدأ بين طبقتين يدفعهما المحتل للتقارب دون أن ينجح فى توحيد رؤاهما ونظرتهما لمدى الثورة ويأتى لنا هذا العالم - بسبب واقعيته- وهو فى حالة تخلق ونشوء عبر حركة دائبة لاتهدأ عنوانها التغير الدائم.

ينتمى النديم تاريخيا للهامش الاجتماعى فهو بن خباز فقير، يخرج من أعطاف الشعب ويتربى فى حضنه بينما يتربى عرابى فى الجيش، وحين يتراجع عرابى أمام منطق الأعيان حول الدستور يصرخ فيه نديم:

- ولكن مثل هذه الانتخابات التى يغيب عنها الشعب لن تقدم للمجلس غير هذه الحفنة من الأعيان.

وبالرغم من أن نديم كان قد اختبر وطنية الأعيان فى دعوته لإنشاء الجمعيات وكانت استجابتهم له فى كثير من الأحيان ايجابية إلا أنه بحكم الخبرة الأساسية والانتماء والتربية الشعبية استشرف الحدود التاريخية لهذه الوطنية، وحين كان الجيش يحارب أخطر معاركه ضد الاحتلال الإنجليزى أخذ نديم يحث عرابى على تطهير الجيش من الخونة ومواصلة المعركة بعمقها الشعبى.

وكانت مخاوف النديم من الأعيان تنمو قدر نمو موقفه الجذرى فهو لايتصور أى خير يرجى من مجلس نيابى لايضم سوى هذه الحفنة من الأعيان التى يتصدرها رجل اسمه سلطان باشا كان أحد الأدوات التى استغلها إسماعيل باشا فى نهب الصعيد، وذهب إسماعيل باشا وبقيت الأداة لتتصدر الحركة الوطنية، فأى أمل يعلق على هذه الحفنة وأى دستور يمكن أن

تتبناه»

«العودة إلى المنفى» هى من زاوية ما تراجيديا نمو الرأسمالية وقهرها فى ذات الوقت، فالقوى المتصارعة هى قوى اجتماعية وسياسية وأيديولوجية لعصر يبزغ وهو محكوم بالأفول لحظة بزوغه، إن حتمية الهزيمة لم تكمن فحسب فى وقائع التاريخ التى نعرفها حول هزيمة العرابيين، ولكنها أيضا كامنة فى الولادة المأساوية لرأسمالية ناشئة فى بلد صغير يصطدم بالغول الاستعمارى الذى يمد نفوذه على مناطق شاسعه من العالم ولاتسمح هيمنته باستقلال أو تطور رأسماليات جديدة، هذا الارتطام الدرامى هو أساس بنية الرواية وهو أساس النزوع الجنينى الوجل لطابع فلاحى شعبى كان وعدا بالتجاوز، وهو وحده الذى كان سيضمن للثورة أن تتعمق وتتسع رقعتها وتدوم حتى النصر، ثورة لاتتوجه فحسب ضد الاحتلال والخديوى والسلطان وإنما ضد الأعيان كذلك كما طمح نديم وحلم (فالفقراء هم أصل كل شئ)

إن الواقع الاجتماعى التاريخى هو الذى استدعى هذا الشكل للرواية، ومن هنا هذا الصراع الدائم فى قلب نديم نفسه والذى لايجد حله أبدا حتى ليبدو طيلة الوقت كأنه بطل منقسم على نفسه وهو مايجعل الشخصية أشد عمقا وإمتلاء بحيث يمكن قراءتها على مستويات فلسفية وجودية فضلا عن المستوى الأول الثورى.

يبقى هناك سؤال مشروع فإلى أى منفى يعود نديم هل هى الأستانه فقط أى المنفى الواقعى الذى مات النديم ودفن فيه بعد هزيمة الثورة وإغلاق مجلته الجديدة «الأستاذ» أم لعله أن يكون بالإضافة إلى ذلك منفى الاستحالات التراجيدية لثورة لم تتم حتى هذه اللحظة.. لكن الأفق المفتوح أمامها يظل وعدا غامضاً لمن سيواصلون الطريق ولعل فى لقاء نديم بمصطفى كامل ما يجعل مثل هذا الأفق أملا لكل الثوريين.. لكل من يؤمن بهدف كبير.

«هذا مايمثله الشيخ جمال الدين، يمثله ولايقوله فقط هذا ما كنا نفتقده فى بلادنا. انه لايريد سوى أن ينقلوها فكرته إلى الآخرين، وأن ينقلوها إلى غيرهم، وفى الوقت الذى يمكن أن يموت هو أو ينفى أو يعذب تبقى الفكرة، تبقى دائماً حية وجديدة لدى من يؤمن بها وبهذا لايكون الموت أو النفى أو حتى الفشل نهاية لشئ وبهذا لايفقد شئ معناه، ولايكره إنسان حياته أو يحتقرها. بهذا يرتبط الماضى بالحاضر والأحياء بالموتى ولايصبح النصر والهزيمة نهاية لشئ.

قال نديم هذه الكلمات لواحدة من أهم شخصيات العمل الجديرة بدراسة



مستقلة، وهو عبد العزيز حافظ أحد رعاة نديم فى بداية حياته والذى حلم فى البدء «بتلك الحرية الجميلة التى يفعل فيها أى شئ» ثم تطور كشخصية نموذجية للرجل العادى.. البطل المتوسط الذى لايكف عن إجراء الحسابات لكل شئ وأن يلتمس الأمان لنفسه ولأسرته فى زمن متقلب.

الديوان الصغير

«إنى لم أتجرّ بأفكارى.. وإنما أخدم وطنى وأهلى بما أقدر عليه من قول»

عبد الله النديم

الأستاذ/ يونيو ١٨٩٣

عبد الله النديم:

إحذروا من مرض الأفرنجى

اختيار وتقديم وتعليق:

صلاح عيسى

نموذج فريد للمثقف الموقف

صلاح عيسى

فى سبتمبر من كل عام يتذكر الناس الثورة العرابية التى تفجرت خلال عام ١٨٨١ ، ووصلت إلى ذروتها فى ٩ سبتمبر من ذلك العام، حين قاد الأميرالاى (العميد) "أحمد عرابى" آلايات الجيش إلى ميدان عابدين ليطالب الخديو "توفيق" بإسقاط الوزارة المستبدة، وبتأليف مجلس نواب على النسق الأوربى!

وبين زحام الوحدة والأفكار التى تحتشد على خريطة الثورة العرابية، يبرز اسم "عبد الله نديم [١٨٤٣- ١٨٩٦]، الذى كان خطيباً وكاتباً وصحفياً ومؤلفاً ومخرجاً وممثلاً مسرحياً، كما كان مهيجاً جماهيرياً ومنظماً ثورياً وقائداً سياسياً، وخبيراً فى المكياج، ومغامراً يتقن فن الهروب من ملاحقات الشرطة، التى ظلت تطارده طوال السنوات التسع التى أعقبت هزيمة الثورة، وهو على مرمى البصر منها..

كان والده فرانا سنكدريا فقيراً ، يعيش فى زقاق ضيق من أزقة حى الجمرك ، أرسله إلى الجامع الأنور لكى يدرس به، لكنه لم يصبر على دراسة

الكتب – والأفكار– الميتة، فهرب إلى الشارع لكى يتعلم من الناس ، ويستمع إلى الأمثال والحكايات والنوادر، فيختلط بالفلاحين ، ويشتغل بالزراعة، ويعمل بأحد مكاتب التلغراف، ويحتشد فى حجرته الفقيرة، كما قال فيما بعد ، كل سكير حشاش، حزب يلعب يلعب الدُمنه، وفريق يقرأ كليلة ودمنة، أغلبهم سكارى ، وكلهم حيارى، أعبدهم إذا رأى الخمر هام، فلا يرد إلا بالحمام، وأصلحهم نواسى العمل ، وأقنعهم أشعبى الأمل ، لا يركعون ولا يتصدقون ، ويحلفون ولا يصدقون، إذا حدثوك كذبوا، وإذا ائتمنتهم خانوا وسرقوا،وإذا هديتهم ضلوا ومرقوا" .. ويتنقل بين هؤلاء ، وبين مجالس الأدباء فى المقاهى وحوانيت التجار وقصور الأغنياء وخزائن الكتب يقرأ ويكتب ويتحسس نبض الوطن، الذى كان "الأوروباويون" قد احتاطوا به – آنذاك – من كل جانب : يديرون ماليته، بدعوى الحفاظ على حقوق الدائنين، ويمثلهم فى مجلس نظاره اثنان من الوزراء إلى أن قادت "النديم" أقدامه، إلى مجلس الشيخ "جمال الدين الأفغانى" لقهوة متاتيا بالقاهرة، حيث كان يوزع السعوط بيمناه والثورة بيسراه، ليكتشف أن ما يقوله هو ما كان يبحث عنه ليعرفه: حرية العقل والإرادة، واستقلال الوطن وديمقراطيته.. والعدل بين الناس..

وكان طبيعياً وتلك هى مصادر الوعى الذى اكتسبه النديم من حياته الغريبة، أن يكون فى طليعة المثقفين الذين اجتذبهم تمرد العسكر – فى فبراير ١٨٨١– وأن ينتمى منذ ذلك الحين إلى الثورة العرابية، فيلقى بنفسه بين تيارها الجارف ، ويتميز بين المثقفين الذين زحموا خريطتها بتلك اليعقوبية التى غلبت على آرائه ومواقفه، وأن يضيف إلى أهداف الثورة التحررية الديمقراطية، هدف تشكيل "عصبية من الفقراء" تنبه الأغنياء إلى أن الفلاحين هم الذين يصنعون – بعرقهم – كل ما فى الوطن من خير عميم، لا يستفيدون منه، وأن يصبح المثقف الوحيد الذى لم يتراجع ، أو يهادن ، أو يمسك العصا من المنتصف، أو يتخلى عن الثورة ، حتى عندما مال ميزان القوى

لصالح خصومها، وتتنكر لها بعض زعمائها، على نحو يجعله نموذجاً فريداً للمثقف الموقف في تاريخ الفكر العربي كله .

والمختارات التي يضمها هذا الديوان الصغير هي بعض من إنتاج "عبد الله النديم" "الغزير، الذي تبقى منه الكثير، على الرغم مما تبدد من خطبه المرتجلة التي لم تدون، ومن مخطوطاته التي كتبها خلال سنوات اختفائه التسع، ولم يمهله الأجل لكي ينشرها، إذ لم يعش بعد ظهوره سوى أربع سنوات فقط ، نفي خلالها مرتين إلى "يافا" ثم «أستانبول" التي مات ودفن بها ، بعيداً عن الأرض التي أحبها والوطن الذي دافع عن قضاياه.. وقد اخترناها من مجلة "التنكيت والتبكيت" أولى الصحف الثلاث التي أصدرها ، إذ تتميز عن "الطائف" والأستاذ" بأنها أقرب صحفه إلى شخصيته ، فقد صدرت في يونيو ١٨٨١ - وبعد أربعة شهور من أول تمرد قام به العسكريون وتوقفت في أكتوبر ١٨٨١ بعد أسابيع من مظاهرة ٩ سبتمبر، لتحل محلها "الطائف".. فكانت صحيفة إثارة وتوعية وتنظيم وتحريك، لعبت دوراً هاماً في حشد كثيرين في صفوف الثورة..

والقراءة العابرة في هذه المختارات تكشف عن جوانب من عبقرية النديم ككاتب وصحفي ، تتعدد الأشكال الفنية التي يلجأ إليها للوصول إلى قارئه والتأثير فيه ، وتتنوع بين القصة إلى المقالة ومن الزجل إلى الحوار ، ومن التنكيت إلى التبكيت.. وتتعدد الموضوعات التي يكتب فيها، لكنها تنطلق من رؤية واحدة هي الدفاع عن الثقافة القومية والدعوة للثقة بالنفس ، والتحذير من مرض الأفرنجي!

وربما لهذا السبب اخترناها.. ذلك إن النظرة العابرة إلى ما يجري اليوم تكشف عن أن وباء الأفرنجي قد اجتاح خريطة الأمة والوطن.





١
مجلس طبِّى
على مصاب بالأفرنجى(١)

التنكيت والتبكيت –العدد الأول –٦يونيو ١٨٨١

كان هذا المصاب صحيح البنية قوى الأعصاب جميل الصورة لطيف الشكل مارآه فارغ القلب إلاّ صبا ولاسمع بذكره بعيد إلا طار إليه شوقاً. نشا فى العالم روضة ودار به. أهله يحفظونه من الأعداء ويدفعون عنه الوشاة والرقباء. وقد مات فى حبه جملة من العشاق الذين خاطروا فى وصاله بالأرواح والأموال وكلما وصل إليه واحد سحره برقة ألفاظه وعذوبة كلامه وسلب عقله ببهجة يحارالطرف فيها وعزة لا يشاركه فيها مشارك وهو هو غزال فى الخفة غصن فى اللين بدر فى البهجة جنة فى المنظر تمر عليه الدهور فتزيده حسناً وتتوالى عليه العشاق فتزداد هياماً واهله فرحون بهذا البديع الفريد والطالع السعيد يعشقون الموت فى حياته وقد اتفقوا على توحيد كلمتهم فى حفظه وجمع شتاتهم فى رحابه وصرف حياتهم الطيبة فى بقائه فى الوجود معززا بأهله مؤيداً بعشائره حتى لاتمد إليه يد عدو ولا

يوجه إليه فكر محتال ولايقرب منه مغتال.

وبينما هو يتيه بحسنه ويدل بجماله صحبه أحد المضلين واستماله بنفاق تميل إليه النفوس وتملق يخجل فظن أهله أن هذا المضل من الأتقياء الذين لايعرفون اللهو ولايميلون إلى المفاسد وسلموه جنة حياتهم وروضة ثروتهم فدار به فى الأسواق والطرقات وعرضه للعشاق تقبله جهارا وتسلبه حلى أصابعه وزينة صدره وقد علموا ان الجمال يأسر الجميل فأحضروا من الغوانى من تعارض الشمس بحسنها وتكسف البدر بنورها فدرن فى سبيل بيته يغازلن أهله بنغمات تحرك الجبان ومؤانسة تستميل الشجعان حتى سلبن العقول وحولن الطباع وبغضن المحبوب اليهم وألهينَ كل ذى لب عن أفكاره وأنسين كل مدبِّر ماكان يتصوره من نوابغ الحكم وغريب الأمثال وجعلن الجمال مبذولاً بلا قيمة والوصال ممنوحاً بلا مقدمات وذاك الصاحب مكب على هواه مغرم بجمع الغرباء واستدعاء الأعداء ومصاحبة الأشقياء ومسامرة الأغبياء ينام ومحبوبه قلق ويضحك ومعشوقه كئيب إلا أن هذا الغزال الطاهر العرض لما رأى أهله اهدروه وأهملوه واشتغلوا بالغوانى وولعوا بخدمة الأجانب وانكبوا على الملاهى يتتبعون آثارها استسلم للقضاء وترك النفار والتحمس ومال مع اغراض هذا الصاحب وسار معه فى طريق لايرى فيه أحداً من أهله فما هى الا رشفة كأس حتى اصفر وجهه وارتخت أعضاؤه وذهبت بهجته فسلم جسمه الشريف إلى الفرش يتململ عليه ففطن له واحد من أهله وزاره فى خربة لم يجد فيها غير شبح يعلل نفسه بالأمانى ويصعد الزفرات وقد برزت عظام وجهه وغارت عيناه وتشوه وجهه وتبدلت محاسنه بقبائح تنفر منها الطباع فبكى وانتحب وقال:

أى حياتى أى جنتى أى نزهتى أى مطلع عزى ما الذى اصابك اين جمالك البديع اين محياك الزاهى اين حسنك الذى افنى الكثير من العشاق اين صحتك التى أشابت الدهور وهى فى عنفوان الشباب اين قوتك التى أسرت بها الاشباح أين رقتك التى جذبت بها الأرواح أين ماكان عليك من الحلى والزينة اين تاجك الذى مالبسه إنسان إلا افتخر على الوجود أية نفس تراك فى هذه الخربة ولاتفيض حزنًا أى قلب يرى وهنك ولا يتفطر كمدا أى عين ترى تشويه ذاتك ولا تطمس اسفاً. زحزح الهم عنى بجواب يبين الحقيقة لعلى أتدارك من امرك مابقى وأحفظ من صحتك ماعساك ان تنشق به نسيم الحياة.

فتنفس المصاب تنفس الضعيف

ورمقه بعين لايكاد يتحرك جفنها وقال بصوت خفى «لايعز عليك جسم أمرضه أهله» فأنكم تركتمونى لصاحبى يدور بى اينما دار فعرضنى لمن لم أعرف طبعه ولا عادته ولا لغته ووكل بى من يغرنى ويسلك بى سبل الغواية فلم أجد بدًا من الموافقة ودرت معهم فى أماكن اللهو حتى اصبت بالداء الأفرنجى فلم أعبأ به فى أول الأمروتركت نفسى وكتمت خبرى فانى لم أجد أحدًا من أهلى حولى ولم أعلم ان الداء سرى فى دمى وعــروقى وتمكن من عظامى واعصابى حتى لم يترك عضواً من اعضائى إلا نشب فيه فلما ضعفت قواى وتعطلت حواسى سقطت فى هذه الخربة اقلب جسمى على الاحجار وأرمق بعينى آثار أهلى وقصورهم المتهدمة ولكن لا استطيع حراكاً حتى كنت اغالب هذا الافرنجى واصل إلى مقرى ومنشأ عزى فاعالج نفسى بحشائش تربتى وعقاقير ارضى من يد اطباء بلادى وصيادلة ديارى فان قويت على فاحملنى وإن تأذيت من صديدى فاجمع إلىَّ قومى لعلى أجد فيهم من يقبل على جيفتى ويسعى فى نجاتى فقام هذا الزائر يضرب الكف بالكف اسفاً ويعض أنامله غيظاً واسرع إلى الحى ونادى: ايتها القبور الصامتة انشقى وانفرجى وابعثى من فيك من الأموات فقد اتت الطامة الكبرى وانكدرت نجوم النشور. ويا ايتها الأرواح الخامدة هلمى إلى اجسامك البالية فاقيميها من موتتها وابعثيها فى الوجود لتنظر هذا الذى تشقى بعدمه وتحاسب عليه.

فلم يكن إلاّ كلمح البصر حتى ملئ الفضاء باناس لا عداد لهم يقدمهم طبيب بارع قد استصحب معه جملة من الأطباء وساروا إلى تلك الجيفة واحتاطوا بها يقلبونها عن اليمين وعن الشمال ويقرعون صدرها ويجسون نبضها حتى وقفوا على دائها وعلموا اصل مصابها فحكموا على صاحبها بانتزاحه عنها وعدم قربه منها وفوضوا أمر هذا المصاب إلى الطبيب البارع يتولى علاجه ويداوى جراحه فطلب من بقية الأطباء ان يرافقوه فى هذه المعالجة ليتقوى بأفكارهم على مايصلح به هذا الجسد الشريف. وبعد تبادل الأفكار بينهم قر الرأى على أنهم يركبون له دواء يوقف سرى الداء الآن حيث تحكم وتمكن وبعد ذلك يتداولون فيما يزيل المرض ويعيد الصحة فتعلق بهم أهله يسألونهم الاسراع فى معالجته والاجتهاد فى دفع مصابه فترضتهم الاطباء وسألتهم الهدوء والسكون ومساعدتهم فى خدمته وتنظيف محله وتطهير اعضائه وحفظه بحيث لايتركون الغرباء يتولون خدمته ولايمكنون الأجانب من الوصول إليه

خوفاً من افسادهم العلاج وسعيهم فى اتلافه أكثر مما صنعوه به فكثر صياح أهله وعلت اصواتهم بالعويل ووضعوا ايديهم على أكبادهم وتصبروا وابتدأوا يعملون بمشورة الأطباء ويبذلون الجهد فى وقايته وصيانته من كل من كان من جنس مصيبيه. قال الراوى وبينما انا أبكى وانوح مع هؤلاء المساكين وإذا بالمؤذن ينادى حى على الفلاح فقمت لاقضى الفرض واعود لمباشرة الخدمة مع اخوانى إذ لم أرَ قبل هذا اجتماع مجلس طبى على مصاب بالافرنجى.



عربىٌ تفرنج

التنكيت والتبكيت /العدد الأول /٦يونيو ١٨٨١

وُلد لاحد الفلاحين ولدٌ فسماه زعيط وتركه يلعب فى التراب وينام فى الوحل حتى صار يقدر على تسريح الجاموسة فسرّحه مع البهائم إلى الغيط يسوق الساقية ويحوّل الماء وكان يعطيه كل يوم أربع حندويلات واربعة امخاخ بصل وفى العيد كان يقدم له اليخنى ليمتعه بأكل اللحم بالبصل وبينما هو يسوق الساقية وابوه جالس عنده مرّ بهما أحد التجار فقال لأبيه لو أرسلتَ ابنك إلى المدرسة لتعلم وصار إنساناً فأخذه وسلمه إلى المدرسة فلما اتم العلوم الابتدائية ارسلته الحكومة إلى أوروبا لتعلم فن عينته له فبعد أربع سنين ركب الوابور وجاء عائداً إلى بلاده فمن فرح أبيه حضر إلى اسكندرية ووقف برصيف الجمرك ينتظره فلما خرج من الفلوكة قرب أبوه ليحتضنه ويقبله شأن الوالد المحب لولده فدفعه فى صدره وجرت بينهما هذه العبارة:

زعيط: سبحان الله عندكم يامسلمين مسألة الحضن دى قبيحة جداً.

معيط: امال يابنى نسلّم على بعض ازاى.

زعيط: قول بون أريڤي Bon arrivee وحط ايدك فى ايدى مره واحده وخلاص.

معيط: لهو يا ابنى باقول منيش ريفى.

زعيط: موش ريفى ياشيخ انتم ابناء العرب زى البهائم.

معيط: الله يسترك يازعيط والله جاخيرك ياابنى فوت روح فوت

فلما توصل به الكفر قامت امه

وعملت له طاجنا فى الفرن مملوءاً لحماً ببصل فلما رآه قال لها ليه كترتى من الـ

معيكه: من الـ أيه يازعيط

زعيط: من البتاع اللى اسمه ايه

معيكة: اسمه ايه يا ابنى القلقل

زعيط: نونو (No..No) ال دى ال البتاع اللى ينزرع

معيكه: الغله يا ابنى

زعيط: «نونو» دى اللى يبقى لو راس فى الأرض

معيكه: والله يا ابنى مافيه ريحة الثوم

زعيط: البتاع اللى يدمع العينين اسمو أونيون (Onion)

معيكه: والله يا ابنى مافيه أونيون ولا دا لحم ببصل

زعيط: سى سا (Ces ca) بصل بصل

معيكه: ويا زعيط يا ابنى نسيت البصل وانت كان اكلك كله منه

معيط شكاه لأحد النبهاء وقال ولدى توجه إلى أوروبا وحضر يذم بلاده واهله ونسى لغته فقال له النبيه: ولدك لم يتهذب صغيراً ولاتعلم حقوق وطنه ولاعرف حق لغته ولا قدر شرف الامة ولاثمرة الحرص على عوائد الأهل ولامزية الوطنية فهو وان كان تعلم علوماً إلا انها لاتفيد وطنه شيئاً فانه لايميل إلى اخوانه ولايستحسن إلا من يعرف لغتهم على انه أصبح كالحجل لما اراد ان يقلد الغراب فى مشيته وعجز عن التقليد واستحال عليه عوده لطبيعته الأولى فاصبح يقفز قفزاً وقد خرج عن حد الجنسية وطباع النوعية ولايفعل فعل ولدك إلا لئيم جاهل بوطنه فكم من شبان تعلمت فى أوروبا وعادت محافظة على مذهبها وعوائدها ولغتها وصرفت علومها فى تقدم بلادها وابنائها ولم ينطبق عليهم عنوان عربى تفرنج.



إضاعة اللغة
تسليم للذات(٢)

التنكيت والتبكيت /العدد الثانى/١٩ يونيو ١٨٨١

أيها الناطق بالضاد

بمَ تستبدل لغتك وما لها من مثيل وإلى من تتركها وانت لها كفيل وما الذى استحسنته فى غيرها واستقبحت مقابله فيها. وأى شئ طلبته فيها ولم تجد له اسماً. ترى انك فى عصر تمدن يقضى عليك باستعمال ارق اللغات لسهولة التركيب وعذوبة اللفظ ورقة

المعنى. ناشدتك الله هل وجدت فى اللغات الحديثة العهد ما اشتملت عليه لغتك القديمة. أم رأيت حسناً فى اللغات التى تنقح كل يوم بقلم المتمدنين لم تره فى لغـتك الفطرية الخلق المجموعة فى زمن الهمجية كما يزعم الجاهلون. اترى اذا عبرت عن شئ بلفظ فى غير لغتك واردت تتصرف فيه بعبارة أخرى هل تجد له مرادفاً واحداً كما تجد فى لغتك للفظ جملة مترادفات أم انت الجاهل بقدر لغتك الغافل عن عظم قدرك فى تاريخ العالم قديما وحديثاً. أظنك فى احتياج لفهم سر اللغة ومعرفة ما يترتب على ضياعها ولاتثريب عليك فى أمر لم يبحث فيه إلا بعيد الغور فى حساب العواقب شديد الحرص على بقاء وحدة الهيئة الاجتماعية لبيك أيها الأخ الشقيق وان لم نحمل فى بطن واحد. اللغة سر الحياة والحد الفارق بين الإنسان والبهيم. بها يترجم اللسان خواطر القلب ويجلو بنات الأفكار وبها يعشق المرء وإن كان دميم المنظر ان رقت استعطفت القلوب القاسية وإن غلظت اخضعت النفوس العاتية وان فحشت حركت الطباع، وإن لطفت رفعت الأوضاع وان حسنت الفت القلوب وان سهلت أظهرت الغيوب. وهى التى بها جذبت قلب امك واستعطفت جانب أبيك وتملكت فكر اخيك واستملت صاحبك والفت جارك وتعارفت مع مواطنك وقابلت بها نزيلك. فهى انت ان كنت لاتدرى من أنت. وهى وطنك ان لم تعرف ما الوطن. اما كونها انت فقد قدمت لك من عرفتهم بها وانت إذا فقدتهم صرت وحيداً غريباً فى الوجود لاترى من يقول لك من أنت. واما كونها وطنك فانه انما يعمر ويسمى وطناً برجال يتعاونون على احيائه وإظهاره فى الوجود محلاً للسكنى وداراً للإقامة وقد علمت انك بمفردك لاتهتدى لشئ ولاتقوى على أى أمر كان ومن فقد المواطن فقد الوطن.

اسمعك تقول إذا فقدت لغتى اعتضت عنها بأخرى أجل انك اعتضت عنها ولكن بما اضاع منك الوطنية والمعتقدات الدينية فانك لاتخاطب بها إلا أجنبياً من البلاد مغايراً فى الجنسية وانت تعلم ان لمعانى الالفاظ تصوراً لايقوم به مقابلها فى غيرها فانك لو سمعت قولى:

ومن غرر الاخلاق ان تهدر الدما
لتحفظ اعراض تكفلها المجد

واردت ان تلقيه بلغة أخرى لفقد قوة الحماسة ووقع الألفاظ وربما عبرت عنه بما لايؤدى معنى ولو سمعت قولى

أجل صفات المرء فضلٌ ومنطق
وبعدهما كل الصفات غرور

لسردت عبارة يضيق صدر السامع بها ولايصل لفهم المقصود وهبك

توسعت فى غير لغتك وتفننت فيها أتناجى ربك فى أوقات عبادتك بها أم تقرأ بها كتابك المعجز بحسن نسقه أم تخاطب بها باعة الفجل عندما تشتريه أم تستعطف بها قلب امك وقتما تغضب عليك أم تعاشر بها عامة قومك وهم أهل البلاد. أراك استجهلتنى وقلت ان الرجل لعدم علمه بغير لغته ينكر بلاغة غيرها. مهلاً أيها المدل بنفسه فان فى قولى (لمعانى الالفاظ تصور لايقوم به مقابلها فى غيرها) حكما يقضى به كل ذى لغة على عدم قيام غيرها بما تقوم به فربما كانت حماسة هذا اللفظ فى لغتك تخنثا فى غيرها وبالعكس وهذا ما يأخذه الذوق من غير بحث فى اللغات واراك تعدنى من الجاهلين بضروريات الاختلاط من معرفة لغة النازلين بوطنك رويداً فقد قدتك إلى الحق ورميتنى بالاضلال. فانى لم احرم عليك غير لغتك لضرورة تقضيها ونازلة تدفعها ومشكل تحله وانما اردت تذكيرك بان لغتك كان منطوقاً بها من غير تعلم محفوظة فى غير كتاب بمخالطة الدخيل فسد بعضها وخيف عليها الضياع فدونت فى بطون الأوراق وبقيت قوتها فى اللفظ والكتابة ثم كثر فيها الدخيل حتى انتخب لها كتاب ومنشئون ثم تعدد فيها الدخيل فاستبدلت بلغة اصطلاحية لاقاعدة تمشى عليها ولاكتاب يحفظها ولاضابط يجمعها ولا حروف تؤلف منها وإذا اردت معرفة لغة ابائك افنيت الكثير من السنين فى طلبها وهيهات ان ادركتها وقد عظمت المصيبة فقد الكتاب والمنشئين ثم تم التغيير بتكلم العامى بعبارة طويلة ثلثاها أجنبى عن لغتيه الأصلية والاصطلاحية. ألا تعلم ان اللغة تقضى على المتكلم باتباع ماتقتضيه عبارتها فتراك تهتز فى عبارة أجنبية يلزمك الثبات بها فى لغتك وتستحسن امرأً عنون بغير لغتك وهو مستقبح فى عادة بلادك ومعتقد اهلك. ولا شك ان هذا يسير بك فى طريق الاستحسان حتى تستقبح لغتك وعادة بلادك فتبيت وأنت وطنى حر وتصبح وانت فى يد أجنبى يصرفك كيف يشاء. وناهيك بالأندلس الذى كان روضة الآداب وبستان المعارف العربية وبترك لغته واستعمال الدخيل فقدها فقد محو وجهل المعتقد جهل طفولية فمن يجتمع معك فى جدك السابع أو الثامن من أهله أصبح يعبر عنك الآن بلفظ «أرابو» أى عربى وساءت تلك المبادئ وبئس هذا المنقلب هون عليك فالأمر سهل فإننا لانحتاج لحفظ لغتنا أكثر من احداث درس فى جميع المدارس يلقن فيه الطفل لغته العربية الشريفة بطريقة تهذيبية لايصعب الأخذ بها ولاتمل النفس من ملازمتها مع اجتماع الأمة على تكثير المدارس

بالجمعيات وصرف ثلث وقت الطفل فى تعلم اللغة والوطنية وتهذيب الأخلاق وحفظه من معلم أجنبى يغرس فى طبيعته الساذجة حب بلاده ويحسن لأفكاره الخالية طباع أهل جلدته وإذا تمت هذه المبادئ رأيت لبلادك نشأ جديدة وخلفاً بديعاً وعلمت بما تراه من جمع الكلمة وسر وحدة التعليم وانتظام الهيئة الاجتماعية. ان اضاعة اللغة تسليم للذات.

٤

صنائع الشرق وصنائع الغرب

التنكيت والتبكيت –العدد الثانى
–١٩يونيو ١٨٨١

السؤال: بأى سبب ماتت صنائع الشرق وافتقر اهلها وبأى وسيلة تحيا وتعود ثروة أهلها؟

الجواب: ماتت الصنائع بتحاسد اهلها وتباغضهم اللذين اورثاهم الفقر وفقد الأمن والثقة بهم. وذلك أن أصحاب الأعمال إذا ارادوا فتح عمل كالبناء مثلاً احضروا طائفة المعمار ووضعوا لهم ورقة يسمونها قائمة بالمزاد وامروهم بالتناقص فى المقدار المعين لذاك العمل فإذا كان العمل يساوى ألف جنيه قال واحد علىّ بسبعمائة فيتحرك بغيضه ويقول علىّ بخمسمائه تم يتحرك بغيض الثانى ويقول علىّ بثلثمائة وهكذا حتى ينتهى المزاد إلى مائتين فيرى صاحب العمل ان الألف لايقوم بعمله فضلاً عن المائتين ولكنه فرح بهذا التناقص فيطلب من العامل تأميناً وضامناً غارماً ثم يتركه لا يصرف له شيئاً مقدماً فيبتدئ المسكين ببيع مصاغ زوجته وحليها وامتعة بيته وإذا انتهى العمل وجه إليه صاحبه واحداً من المعلمين فيبتدى بسب اخيه ولعنه ويقول له هذا العمل مغاير لما فى الشروط فان الحجر احرش والبلاط معصرانى والقصرمل كله تراب والهيصم مرمل والجير قليل وقلب البنيان فارغ والبياض قشرة واحدة والجبس بارد والسلم قائم والسقف واطى والجدار ناقص وسمك الحائط ناقص عشرة سانتى متراً وهذا كله يمنعنى من التصديق على نظافة عملك فإذا صافحه برابط المحبة (الجنيه) قال له لابأس من تنازل لك عن عشرة فى المائة من اصل المطلوب لك فيضطر المسكين لختم الكشف والتصديق على مايقوله معلمه الأكبر وقد خرج من العمل

بخراب بيته وكثرة ديونه واوقعه التباغض والتحاسد فى الفقر وفقد الأمن والثقة.

فان قلت لِمَ لم تفتقر الأجانب وهى تأخذ الاشغال العظيمة والأعمال الجسيمة. قلت نحن مغرمون بحب الأجنبى والاعجاب بكل ما جاء به من الأعمال حسنت أو قبحت واذا اراد احد مقاولة اجنبى وساومه على عمل قيمته مائة جنيه قال له (دى اعملتو إحنا ميتين كمسين جنيه) وإذا قدم لآخر من جنسه قال (ياخبيبى دى راجل مجنون دى إسوى ثلاثة مية كمسين جنيه) وقصده بذلك ان يأخذه اخوه وهو يشتغل معه فى باطنه ليربحا معاً وهذه فضيلة جميلة ووسيلة لزيادة ثروتهم واراك تسأل عن الطريقة التى بها يتوصل اهل الصناعة لإعادة ثروتهم وتقدم صناعتهم فخذ الجواب من مشفق عليك طامع فى انقاذك من مخالب الفاقة وناب الذلة.

يعلم كل وطنى ان هيئة حكومتنا الآن غير ماكانت عليه قبل وغاية آمالها تقدم ابناء الوطن وتهذيبهم ونمو ثروتهم تشهد بذلك اعمالها الجليلة ومساعيها الخيرية فانها وكلت إلى امراء يرون ان لا دولة إلا بالرجال ولا رجال إلا بالمال ولا مال إلا بتقدم الصناعة والفلاحة. فإذا اجتهدنا فى مساعدتهم على افكارهم الحسنة لزمنا ان نسعى فى عقد جمعية لكل طائفة تحت رئاسة عقلائها فإذا طرأ عليهم عمل من الأعمال كان امره مفوضاً لمجلس الرؤساء من الطائفة يساوم من يشاء ويأخذ ما يشاء ثم يوزع فيه من العمال بقدر مايحتمله وعند مايطرأ غيره يوزع فيه من لم يكن فى الأول وهكذا. وهذا العمل يلزمه رأس مال يديرونه به فعلى رؤساء الطائفة أن يفرضوا فريضة على كل صانع بصفة سهام على قدر قوته واقتداره والمجموع يكون فى صندوق تدور به الأعمال وعندما توزع الأرباح يحجز المجلس من كل صانع جزءاً يضيفه لسهامه حتى يصبح ذا ثروة من حيث لايشعر وحيث ان الغالب من أهل الصناعة لايقرأون ولايهتدون لأسرار الجمعيات فعلى النبهاء من اخواننا ان يتنازلوا لهؤلاء الضعفاء بحثهم على عمل صناديق الاقتصاد وإدارة الأعمال بالاتحاد والوفاق ولا بأس من تفهيمهم بعض مايقرأونه فى الجرائد من تقدم صناع أوروبا واجتهادهم فى زيادة الثروة ومقدار ما وصلوا إليه بحسن التدبير والاتفاق لتنبعث فيهم الغيرة والحمية ويحرصوا على تقدم صناعتهم فان الإنسان مقلد طبعاً لاتطبعاً وإذا تمت هذه المبادئ وعقدت جمعيات الطوائف وفتحت صناديق الاقتصاد اختصتهم الحكومة بأشغالها واعمالها

لماتراه فيهم من الثقة والنشاط وظهرت الصنائع فى عالم الوجود بحالة لا يتصورها العقل الآن فان الفكر الشرقى والعقل العربى والذهن المصرى لاينبه بأكثر من الاشاره.

وإلا اذا لم تعقد هذه الجمعيات وتفتح تلك الصناديق وتلم الحكومة شعثهم وتعيد ثروتهم بمساعدتها لهم فلانلبث ان نرى اهل الصناعة (وهم السواد الأعظم) خدما للمتمولين (وليتهم منا) يصرفونهم كيف شاءوا ويستعملونهم فيما يريدون ونفقد رجالنا بلا حرب ولا وباء وتعدم الهيئة الاجتماعية قوتها بتعذر التحصيل من فقير لايأخذ من سيده إلاّ القوت أو غنى اذا طولب لجأ إلى الغير. ولايظن عاقل ان ضياع أهل الصناعة لايضر بهيئتنا وماليتها فانهم قسم واهل الزراعة قسم فمن هذا القبيل نفقد الثروة ومن القبيل الثانى يختل نظام الهيئة الاجتماعية بكثرة التشيع سيما وانا مغرمون بحب الغريب والميل اليه فترى الرجل إذا خدم غريباً سمى باسمه ومدح فعاله وذم اهل بلاده وعاداتهم كما ترى ذلك فى كثير ممن يخدمون الاغراب. وإذا استمر حال الصناعة على ما نراه من التأخير فى جانب الوطنيين خسرنا رجالنا وفقدنا قوتنا باعدام الثروة واصبحنا أسرى معاشنا أرقام صناعتنا وتحولت طباع الأمة وفقدت اللغة وضاع المذهب بالاهمال والتقليد ونحن فى بحار الغفلة غارقون.



زجل:

أهل البنوكاوالأطيان(٣)

التنكيت والتبكيت /العدد التاسع /٧يونيو ١٨٨١

أهل البنوكا والاطيان
صاروا على الاعيان اعيان
وابن البلد ماشى عريان
ممعاه ولاحق الدخان(٤)
شُرُم بُرُم حالى غلبان(٥)

* *

ياما نصحتك يا «بنجر»
وقلت لك أوعا «بعجر»
فضلت تسكر وتفنجر
لما صبح بيتك خربان
شرم برم حالى غلبان

* *

الحق عندك ياخويه
يلِّى طليت وشك بويه
ولبست سروال ابا ويه
ومشيت تقلد لى النسوان

شرم برم حالى غلبان

* *

كانت عزايمك مشدوده
وسط الرجال المعدوده
امسيت وأمك «مسعوده»
تندب رجالك والأوطان
شرم برم حالى غلبان

* *

فُت العدّس وبصار البيت
بالجنبرى والكستليت
فين الدره وفطير الزيت
والجلوين اكل الغيطان
شرم برم حالى غلبان

* *

فين الزعابيط واللبده
جا للعويل منا هبده
مايفتكرهات داً وشيل دِه
تحت الكرابيج فى الديوان
شرم برم حالى غلبان
بعنا العمايم بالطربوش
والعرى بالتوب المنقوش
صبحت بلادنا للمغشوش
مورد وصانعهاظماّن
شرم برم حالى غلبان

* *

فضك من البيت والأوضه
وخد نصيحة عال موضه
يصبح بها بيتك روضة
وتنام بها خمران سكران
شرم برم حالى غلبان

* *

ان كان بدك تساير
خليك نضيف ناتف داير
وطف على الناس بالداير
يعظموك كل الجدعان
شرم برم حالى غلبان

* *

اوعاتفوت دى الكار ياهباب
وتمشى ماسك لك فى كتاب
يستهبلوك كل الاحباب
وبعد عزك داً تنهان
شرم برم حالى غلبان

* *

احسن دا فنّ بتاع مساكين
سهروا ليالى فيه وسنين
وحصلوا منو التمدين
لكن رماهم فى الحرمان
شرم برم حالى غلبان

* *

ان جئت مادح بقصايد
يستحضروا لك بجرايد
وان كان لهم بعض عوايد
يقلعوك حتى القفطان
شرم برم حالى غلبان

* *

وان كنت شاعر أو منشى
قالوا ياشيخ فضك وامشى
دا احنا كلامنا فى المحشى
وإلا طبيخ البيدنجان
شرم برم حالى غلبان

* *

وان كنت صرفى أو نحوى
والعلم فى ذهنك محوى
قالوا اتانا ببوز ملوى
يقول لنا عمرو وزيدان
شرم برم حالى غلبان

وإن كنت صانع متفنن
قالوا اخينا دا اجنن
وبعد ما كان يدندن
صبح يقول شغلى الوان
شرم برم حالى غلبان

* *

وان كنت عالم متفقه
قالوا اتانا الموت حقه
دلوقت يمسك فى الحقه
ويدور يخبط فى الحيطان
شرم برم حالى غلبان

* *

شوف دى الجهاله ياسيدنا
اللى جلبناها بايدنا
حتى صبحنا يوم عيدنا
تسمع بلادنا تنشدنا
شرم برم حالى غلبان

* *

الهوامش

(١) كان مرض الزهرى- أو السفلس- يعرف بمرض الحب الأفرنجي، والمقابلة فى هذا المقال بين النفوذ الأجنبى وبين السفلس، وهو يشير إلى ماترتب على تورط الخديو إسماعيل فى الاستدانه من البنوك الأوروبية على نطاق واسع، من أثار مدمرّة على استقلال مصر. وقد لجأ النديم إلى الرمز لأن المقال نشر فى يونيو١٨٨١، وقبل مظاهرة ٩سبتمبر التى اتاحت له الحديث بحرية أكثر.

(٢) أثار هذا المقال مناظرة، شارك فيها من كتّاب ذلك العهد أمين شميل الذى اعترض عليه، قائلاً أن اللغة أداة مادية لتبادل الأفكار بين البشر عموما، وأن النديم يدعو -عن غير قصد- إلى البقاء فى الجهل، وتدخل فيها أحمد سمير وإبراهيم الهلباوى لتأييد النديم، الذى وعد باستكمال الكتابة فى الموضوع، ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد عشر سنوات وعلى صفحات مجلته «الأستاذ»

(٣) العنوان الأصلى الذى نشر به النص هو «حمل زجل عال».. والنص ينقد سلوك الأثرياء المصريين من «أهل» البنوكا والأطيان» الذين يقلدون الأجانب فى نمط حياتهم، ويبددون نقودهم على المظاهر والملذات.. ويحتقرون الفكر والثقافة والأدب والعمل الجاد.. حتى أصبحوا وأصبحت بلادهم فى شر حال.

(٤) أى ليس معى حتى ثمن الدخان.

(٥) ادغام لكلمتى شرّ مبرم.

الحياة الثقافية

الكسندر سولجنستين: أعمدة الدخان وأعمدة الحقيقة: أحمد الخميسى/ حوار مع الناقد التونسى محمد بن حمودة حول السينما التونسية الجديدة: د.مجدى عبد الحافظ/ حكمت وأنور وحب الوطن: نورا أمين/ دفاتر العامية لسمير عبد الباقى: أشرف أبو جليل/ التكفير وبعبع الكفر: صلاح الدين محسن.

رسالة موسكو

ألكسندر سولجينتسين:

أعمدة الدخان
وأعمدة الحقيقة

أحمد الخميسى

لماذا أثارت عودة الكاتب الروسى الكبير سولجينتسين كل هذه الضجة فى روسيا؟ ولماذا اعتبرت الصحف الأدبية والسياسية وبرامج التليفزيون والإذاعات أن عودته هى أهم أحداث ذلك الأسبوع حينما اختتم سولجينتسين رحلة العودة الطويلة بالهبوط فى العاصمة موسكو يوم ٢١ يوليه هذا العام؟ بعد أن فضل الكاتب الكبير أن يعود لوطنه- ليس عبر شوارع العاصمة النظيفة- ولكن عبر القرى الجائعة مجتازا سيبريا والأورال بقطاره الذى توقف فى كل محطة ليهبط منه الروائى الكبير ويتكلم مع الفلاحين ويرى روسيا فى الأحياء والبسطاء من أبناء شعبه.. ولماذا انقضت أقلام كثيرة مأجورة تنتقص من قيمة الكاتب، وتعتبر أنه قد عاد بعد أن فات أوان العودة، ولماذا ناصرته بشدة أقلام أخرى؟.. وباختصار:

ما الذى يمثله سولجينتسين ليمسى مادة لصراع فكرى وسياسى وأدبى وجماهيرى واسع فى روسيا؟..

قبل أن يصل قطار الأديب إلى محطة ياروسلافسكى للسكك الحديدية بموسكو، كان عمال النظافة يكنسون الشوارع الملتفة حول المحطة، بينما طوق رجال الشرطة المكان، وتناثرت عربات القوات الخاصة عند مداخل الطرق واستعد يورى لوجكوف عمدة

موسكو واقفا ممسكا بباقة من الزهور محكما رباط عنقه حول رقبته، بينما اكتظ الصحفيون الأجانب والروس بعدساتهم، بينما سدت جماهير من كل فئات المجتمع ميدان المحطة.

لقد تجاوز سولجينتسين حجم الظاهرة الأدبية إلى حجم التاريخ الفكرى، بعد أن تمكن من أن يكون همزة الوصل بين تاريخ الأدب الروسى العريق وتاريخ الأدب السوفيتى، وهمزة الوصل بين تاريخ كل الأدباء السوفيت المعارضين الذين أخرست الدولة أقلامهم والحاضر الآنى، وكانت معجزته الحقيقية أنه -لم يغادر بلاده معارضا لمظالم النظام السوفيتى- لكنه عاد اليها معارضا لمظالم الرأسمالية الروسية الفظة، وبينما أراد النظام الحالى لعودة الكاتب أن تكون دليلا على «الحرية والليبرالية الرأسمالية»، فإنه حولها إلى دليل ضد «تلك الحرية».. لقد رحل الكاتب «معارضا»، وعاد «معارضا» ولم ينجح النظام السوفيتى فى كسر قلمه، ولم يوفق النظام الرأسمالى أيضًا فى شراء ذلك القلم..

وكان سولجينتسين القوقازى الأصل استثناء نادراً استعصى على الذبول عندما طردته الدولة للخارج، نفس الدولة التى أجبرت من قبل ايفان بونين على الرحيل واجترار ذكريات الوطن البعيد فى الخارج، فلم تنطفئ موهبته ولم يمتلئ قلبه باليأس. وكان استثناء نادراً حينما استعصى على الموت فى المعتقلات رغم أنه قضى ثمانية أعوام فى معتقل «أرخبيل جولاج» وكان مصابا بالسرطان. فانتصر على السجن والمرض. وكان استثناء نادراً حينما استعصى على كل أدوات الدولة الضخمة التى شنت الحرب على ايليا ايرنبورج بعد أن طبع روايته «الزقاق الممتد» عام ١٩٢٧، الآلة التى داست بأقلام نقادها الرسميين أحد أعظم كتاب القصة الروسية «أندريه بلاتونوف» عندما كتب روايته «رياح الوسخ» فلم تر النور إلا بعد موت القصاص بخمسة عشر عاما. الآلة التى أخرست ميخائيل زوشنكو وكسرت قلمه الساخر الرنان وجعلته يفضل الصمت مع الحياة، الآلة التى صادرت فى مخازنها شكاوى مكسيم جوركى، واحتجاجه، واستخلصت منه فقط «جوركى صديق الثورة».

لقد نجح سولجينتسين فى أن يكون الومضة العبقرية الأخيرة من الأدب الروسى التى استمرت كأنما لتصون للكلمة المعارضة ديمومتها وانتصارها فى التاريخ. من ناحية أخرى، فقد رسخ الأدب الروسى لدى شعبه أن الأديب نبى من الأنبياء، ومعلم، أكثر منه محترف لصنعة الأدب الماهرة، فقد عاش معظم

الأدباء الروس الكبار حياتهم فى المعتقلات والمنافى: الشاعر الكبير الكسندر بوشكين مؤسس الأدب الروسى الذى عاقبه بلاط القيصر على «أفكاره الحرة» وتعاطفه مع الديسمبريين فنفاه(١)، ولم ينج من المنافى والاضطهاد ليرمينتوف، ودستيوفسكى، بينما قضى تولستوى نحبه فى محطة قطار لخلافه مع زوجته بسبب إصراره على أن يهب الأرض التى يملكها للفلاحين. والروس- السكارى منهم والمجرمون والعاهرات يحفظون قصائد بوشكين، ويرددون أبيات من شعر بلوك، ويقدسون ادباءهم، ويتطلعون إلى كل مايقولونه تطلعهم إلى الحق.

وقد تكون عودة سولجينتسين ظاهرة أدبية واجتماعية وسياسية معا، وقد تكون مدعاة لمناقشة تاريخ الأدب السوفيتى من جديد على حقيقته: فما الذى يعنيه التعبير الذى شاع عقودا طويلة: «كاتب معاد للدولة»؟ وما الذى يملكه الكاتب -أى كاتب- فى مواجهة جيوش الدولة ووسائل إعلامها بل وصواريخها؟.. وكيف يمكن لكاتب أن يكون: «معاديا للدولة»؟!

إن نظرة على تاريخ الحرب التى أعلنتها الدولة على الأدباء الحقيقيين فى روسيا سنتبين: أى عداء هذا الذى عوقب عليه سولجينتسين.

لقد ولد الكاتب الكبير فى ١١ ديسمبر١٩١٨، فى اللحظة التى كانت روسيا فيها تعانى مخاض الانتقال من عالم إلى عالم آخر تماما، ومن نظام إلى نظام آخر تماماً ودرس الكاتب فى معهد عال بمدينة روستوف، واشتغل مدرسا للرياضيات، وكان يتعلم بالمراسلة فى نفس الوقت فى معهد التاريخ والآداب بموسكو. وعندما أتم سولجينتسن عامه الثالث والعشرين شارك فى القتال ضد الغزو الألمانى عام١٩٤١، وأصبح قائدا لبطارية مدفعية برتبة نقيب. ويمكن القول أن الوعى الفكرى والأدبى والسياسى للكاتب قد تشكل فى أشد فترات الحكم الستالينى سوداوية، ولم يكن عمر الكاتب يتجاوز **الثامنة عشر- حينما كان ستالين قد بدأ عام٣٦ أعنف حملة تنكيل وملاحقة لكل من جرؤ على التفكير أو المعارضة من الأدباء والسياسيين، وكانت البجدانوفية المتحجرة تلتهم فى الأدب الأحياء من الكتاب كل يوم وتزج بهم إلى السجون أو تجبرهم على الصمت، أو تقوم بتجويعهم. وغربت شمس التعددية الأدبية التى استمرت فى العشرينيات، وأغلقت المدارس الأدبية أبوابها مثل الرمزية والانطباعية**

والتعبيرية مفسحة المجال لأغرب ظاهرة أدبية في العالم: أي لظاهرة أن تعتنق الدولة الرسمية مذهبا أدبيا يخصها، وهو مالم تقم به دولة من قبل. وقد ولد «المذهب الأدبي الرسمي» للدولة «الواقعية الاشتراكية» في أول مؤتمر للأدباء السوفيت عام١٩٣٤، ومنذ ذلك الحين أصبح للكتابة الأدبية في الاتحاد السوفيتي فنونا خاصة بها للتهرب من الرقابة، وأصبح على الأديب أن يكون لئيما قبل أن يكون فنانا بحيث يتمكن من عرض أفكاره بين السطور، وكان جنكيز أيتماتوف أبرز حالات اللؤم الأدبي، فشق طريقه أولا بقصةحب هي «جميلة» ثم انتهى معارضا صريحا، وكان أبرز نماذج اللؤم الذي سقته الدولة للأدب هو ناجيبين الذي صرح قبل موته منذ شهر بيهوديته المكتومة زمنا طويلا، وبعدائه لكل ماهو روسي، وعدائه حتى لفكرة أن هناك قومية روسية- مع ترحيبه وياللغرابة بفكرة أن هناك «قومية يهودية»!. وقد رفض سولجينتسين أن يكون الأدب لؤما يجهر بغير مايضمره، وبدأت معارضته للنظام عام١٩٤٥، فأدانته السلطات باعتباره «عدوا للشعب» وحكمت عليه بأن يقضي ثمانية أعوام كاملة في معتقلات «أرخبيل جولاج»الشهيرة. ولكن وراء تلك المعارضة تاريخاً طويلاً عاشه سولجينتسين، وتجرع مرارته، فشكل موقفه من النظام السوفيتي. فقد كان الشائع حتى وقت قريب أن الشاعر الروسي الكبير سيرجي يسينين(١٨٩٥-١٩٢٥) قد انتحر، لكن كثرة من النقاد شرعوا مؤخرا في عرض أدلة لاتنتهي على أن الدولة هي التي اغتالته. وكان انتحار الشاعر مايكوفسكي مساء ١٣أبريل١٩٣٠ يبدو حقيقة راسخة إلى وقت قريب، حتى برزت قرائن كثيرة تشير إلى أنه لم يطلق الرصاص على نفسه، وأنه لم ينتحر لكنهم «نحروه». وكانت الدولة تلجأ لتلك الوسائل عندما يتعلق الأمر بالكتاب والشعراء المعروف عنهم ولاؤهم للثورة، أما الشعراء أمثال نيكولاي جوميلوف زوج الشاعرة الكبيرة أنا أخماتوفا فقد اعتقل في ٣أغسطس ١٩٢١ ثم أعدم رميا بالرصاص في مكان مجهول، دون أن تستطيع زوجته العثور حتى على الأمتار القليلة لمثواه الأخير. وكانت هناك أساليب أخرى، ففي ٢٥أبريل١٩٢٥ وجه الكاتب الروسي الكبير فيودور سولوجوب (١٨٦٣-١٩٢٧) رسالة إلى ليف تروتسكي (الذي اغتاله ستالين بعد ذلك في الخارج) يقول له فيها: «منذ الأول من

أبريل هذا العام حرمت من حصتى الوحيدة من الطعام كأديب، ولم أعد أحصل حتى على ذلك الحد الأدنئ من الخبز الذى توفره الدولة لأقل المواطنين. كما أن زوجتى أناستاسيا نيكولايفنا فقدت هى الأخرى حصبتها الضئيلة كعاملة فى مدرسة داخلية، وصرنا معا مضطرين لبيع ملابسنا والقاء بعض المحاضرات هنا وهناك فقط لشراء الخبز مقابل ألفى روبل للرطل الواحد. وقد طلبنا مرارا السماح لنا بالسفر للخارج للعمل والعلاج أنا وزوجتى والبروفيسورلوزينسكى المصاب بالسل والذى يتحرك على عكازين، ولكننا كنا نواجه دائما برفض طلبنا. فما هى الدوافع التى قد تكون لدى الدولة السوفيتية لكى لاتسمح لنا بالسفر ولو لفترة قصيرة لنواصل هناك نشاطنا الثقافى ونتداوى؟ ولماذا سلمتنا الحكومة جوازات سفر فى ٢فبراير ثم عادت فسحبتها منا فى ٢٢نفس الشهر دون أى تفسير.. إننا بعيدون كل البعد عن تحميل مصائبنا «لنوايا البلاشفة الشريرة»، ولكن بيتنا يتعرض بصورة مستمرة للسرقة والنهب دون أسباب واضحة».

بعد ذلك مع حلول خريف نفس العام كف سولوجوب عن توجيه ابتهالاته إلى الدولة، وتخلى نهائيا عن فكرة السفر بعد أن ألقت زوجته بنفسها فى نهر نيفا ولم يعثر على جثتها إلا فى مايو ١٩٢٢ ولزم الكاتب الصمت نهائيا.

وعام ١٩١٩ بعث الكاتب الكبير مكسيم جوركى (أحد أعز الكتاب على الثورة) برسالة إلى رئيس مجلس مفوضى الشعب جريجورى زينوفييف يقول له فيها: «إننى واثق أنه لايمكن تبريرحملات اعتقال العلماء والكتاب بأية اعتبارات سياسية.. وأرجو أن تتدخلوا شخصيا لإطلاق سراح المعتقلين لأن اعتقالهم حماقة أو ماهو أسوأ بكثير من مجرد الحماقة.. ولتعلموا أن الفظائع الوحشية التى تشهدها بطرسبورج فى الأيام الأخيرة تسئ إلى سمعة السلطة نهائيا ولاتثير إلا المقت والازدراء». وفى رسالة أخرى إلى دزرجينسكى وزير الداخلية كتب جوركى عام١٩١٩ يقول له: «أبلغكم أنى أعتبر هذه الاعتقالات إبادة لأفضل العقول التى فى بلادنا، وأنى أنظر اليها نظرتى إلى عملية بربرية، وأخبركم صراحة أن السلطة السوفيتية لاتثير فى نفسى إلا العداء تجاهها».. وفى رسالة أخرى إلى زينوفييف عام ١٩١٩كتب جوركى يقول له بشأن اعتقال ابن بيمونوفا الصحفية الثورية: «إن بيمونوفا عاملة ممتازة، ساهمت فى تربية الوعى الذاتى لدى العمال، وأنا شخصيا أعرف ابنها وهو شخص شريف ومخلص، ويجب التحلى بالحذر عند

القيام بالاعتقالات». ورد عليه زينوفييف يقول:

«إننى أسمع عن بيمينوف لأول مرة منك، وأؤكد لك أننى لم آمر باعتقاله، ومادمت تقول أنه إنسان شريف فإننى سأطلب إطلاق سراحه علي الفور أو تقديم مبررات ملموسة لاعتقاله. إن شعورى أيضا ثقيل هذه الأيام، ولكن لابد من النضال مهما كلف الأمر». وفى يوليه عام ١٩٢١ فى رسالة إلى لوناتشيرسكى وزير التعليم كتب جوركى يمتدح انشاء لجنة خاصة لتحسين مستوى معيشة العلماء وأضاف فى نهايتها: «من الغريب أنهم لم يسمحوا لأكسندر بلوك المحتضر بالسفر إلى فنلندا للعلاج، بينما يسمحون بذلك لأعداء السلطة السوفيتية». وفى رسالة أخرى بعث بها جوركى إلى ريكوف عضو المكتب السياسى للحزب عام١٩٢٢ كتب يقول: «إذا انتهت محاكمات الاشتراكيين الثوريين بالقتل، فإن ذلك سيكون قتلا بشعا بنية مسبقة، وأرجوكم ابلاغ رأيى هذا لتروتسكى وللآخرين، وآمل أن رأيى هذا لن يثير دهشتكم لأنكم على علم بأننى أشرت ألف مرة للسلطة السوفيتية ببطلان واجرام عملية إبادة المثقفين فى بلادنا التى تعانى من الأمية وضآلة الثقافة..» وفى ٣يوليو ١٩٢٢ وجه جوركى رسالة إلى الروائى العالمى أناتول فرانس يصف له فيها محاكمات الاشتراكيين الثوريين بقوله: «إنها تحضير لقتل الذين خدموا قضية تحرير الشعب الروسى باخلاص وتفان»، ويطلب منه التدخل لدى الحكومة السوفيتية بهذا الصدد ونشرت الرسالة فى جريدة اشتراكية كانت تصدر فى برلين. وأخيرا كتب جوركى عام١٩٢٧ رسالة إلى سكفورتسوف المسئول عن تحرير صحيفة ازفستيا، وإلى ستيبانوف المسئول عن تحرير برافدا يقول: «من المعروف أننى لم أفهم ثورة أكتوبر وظللت عاجزا عن فهمها حتى يوم محاولة اغتيال لينين، ويبدو لى الآن أن ما عاق هذا الفهم هو قلقى إزاء مصير البروليتاريا المنظمة داخل حزب البلاشفة. وقد بدا لى أن لينين سيهلك قوى العمال الطليعية ويبعثرها بزجها فى فوضى هائلة، وأكرر هذا هو مايبدو لى الآن مرة أخرى، مع أننى لا أستطيع التأكد ما إن كانت الأمور على هذا النحو أم لا. فأنا كإنسان أتناول مظاهر الحياة بالعاطفة وليس بالعقل، وستظل هذه صفتى إلى الأبد. إلا أن شعورى بالقربى العضوية مع الطبقة العاملة قد نشأ لدى منذ صباى، ولازمنى منذ ذلك الحين القلق ازاء مصير العمال، قلق ملح مثل قلق العربى ازاء البئر التى تنعش واحته فى رمال

الصحراء».

لقد نشرت رسائل جوركى هذه فى مجلة «أخبار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى» فى يناير ١٩٨٩، وكانت قبل ذلك مطوية فى المخازن مثلها مثل وصيته الأخيرة التى لايعرف أحد أين اختفت إلى الآن. وإن كان من المؤكد أن ستالين شخصيا قد تسلمها بيده.

لقد ترسخت تلك الأوضاع التى أشار اليها جوركى فى رسائله فيما بعد، وأصبحت مصادرة الأدب والتنكيل والاعتقالات أهون وسائل مكافحة كل أديب حقيقى، بينما نشأت فئة كاملة من الكتاب البيروقراطيين أنصاف الموهوبين، بينما احترف الموهوبون منهم فن «اللؤم الأدبى». وعام ١٩٣٥ أرسل القصاص العبقرى أندريه بلاتونوف إلى جوركى بمخطوطة لمسرحية جديدة له تناول فيها عمليات التحول والبناء الاشتراكى، وقرأها جوركى بعناية وكتب لبلاتونوف: «إنها مسرحية ممتازة من الناحية الأدبية وهى أيضا من ناحية الشكل مسرحية ممتعة وجديرة بكل التقدير.. فاتنى أن أشير إلى أن لغتها جيدة للغاية».. ومع ذلك لم تشفع توصيات جوركى وظلت المسرحية مع أعمال أخرى كثيرة للكاتب فى مخازن الدولة ممنوعة من النشر.

هل بعد الحديث عن سولجينستين وعودته إلى روسيا ؟.. كلا. فقد حاكمت أوساط كثيرة سولجينستين على أساس أنه «معاد للدولة»، وكان لابد من القاء ولو نظرة سريعة على طبيعة الواقع الذى رفضه سولجينتسين، الواقع الذى تبلور فيه وعى سولجينتسين السياسى والفكرى والأدبى، الواقع الذى دفعه للعكوف بعد سفره إلى أمريكا على عمله الهام «العجلة الحمراء» التى تقع فى خمسة آلاف صفحة وتتناول تاريخ الثورة الروسية وانهيار الامبراطورية فى الحرب العالمية الأولى من ١٩١٤ إلى ١٩١٧ فى شكل مجموعة من الروايات المعتمدة على دراسات تاريخية لأحداث تلك السنوات. وكانت رؤى سولجينتسين امتدادا لرؤى كبار الكتاب الروس الحقيقيين الذين «لم يفهموا الثورة» بقدر مالم تستطع الثورة أن تفهمهم هى الأخرى.

وقد ولد سولجينستين وتشكل فى دائرة الرعب تلك، الدائرة التى لم يجد لها وصفا سوى «العجلة الحمراء» وعندما أعلن عن خلافه مع السلطة السوفيتية، أمرت باعتقاله ثمانية أعوام حتى أفرج عنه عام ١٩٥٣ مع بداية مرحلة ذوبان الثلوج التى حلت بوصول خروتشوف للحكم. وحينذاك نشر سولجينتسين روايته المعروفة «يوم من حياة ايفان دينيسوفيتش» عام ١٩٦١ حيث أدان

بعنف النظام الستالينى، ثم نشرت له روايتان أخريان فى الستينيات، ولكن موجة الدفء القصيرة كانت قد أوشكت عل الانتهاء، فقام اتحاد الأدباء بطرد سولجينتسين من عضوية الاتحاد عام١٩٦٩. وكان الكاتب قد تمكن فى تلك الفترة من تهريب روايته الكبيرة «أرخبيل جولاج» إلى الخارج وهى ثمرة سنوات العذاب التى قضاها الروائى فى معسكرات الاعتقال وبعد أن نشرت الرواية فى باريس منح الكاتب جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٠. ولكنه لم يتسلم الجائزة لأن السلطات السوفيتية لم تسمح له بذلك ولم تسمح له بالسفر أصلا، بل وقررت فى فبراير١٩٧٤ أن تطرد الكاتب مسقطة عنه الجنسية باعتباره «خائنا لوطنه»، وشحنت السلطات الروائى على طائرة وألقت به كما بدا لها للنسيان والذبول بعيداً عن وطنه. وقد نشرت صحيفة «ليتراتورنايا جازيتا» الروسية فى أواخر أغسطس٩٤ مجموعة من الوثائق السرية التى توضح موقف الدولة من منح الكاتب جائزة نوبل فى حينه، وأولى تلك الوثائق التى لاتحتاج لتعليق المذكرة التالية:

«مذكرة قسم الشئون الدولية باللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى فى ١٧نوفمبر ١٩٧٠- سرى للغاية. بشأن الحديث مع الرفيق يسبرسن.

إن الرفيق يسبرسن سكرتير عام الحزب الشيوعى الدانماركى قد تناول فى حديثه معنا قبل عودته لوطنه مسألة منح سولجينتسين جائزة نوبل، وطلب خلال حواره معنا أن ننقل إلى الرفيق بريجنيف مايلى: أولا أن منح سولجينتسين هذه الجائزة هو من دون شك خطوة عدائية تجاه الاتحاد السوفيتى وأن الدعايات الغربية تسعى للاستفادة من تلك الخطوة بهدف تأجيج حملة معادية للسوفيت والشيوعية، مركزة الاهتمام على الاجراءات التى سوف تتخذ فى حق سولجينتسين. ومن الأهمية بمكان في هذه الحالة منع تلك الدعايات من تحقيق مراميها. ولذلك فإنه من المحبذ أن يتم تنظيم أنشطة مختلفة يقوم بها عدد من الكتاب والشخصيات البارزة فى الغرب لاستنكار منح سولجينتسين تلك الجائزة، وإذا لم يمانع الرفاق السوفييت فمن الممكن أن يتقدم الكاتب الدانماركى والشيوعى المعروف هانس شيرفيج بتلك المبادرة مع المحامى كارل مادش.. ». أما الوثيقة الثانية فموقعة باسم أندروبوف الرئيس السابق للاتحاد السوفيتى، وكان فى ذلك الحين رئيسا للمخابرات السوفيتية. كتب يقول:

«١٨أكتوبر ١٩٧١. سرى للغاية. إلى اللجنة المركزية للحزب. نبعث اليكم بصورة من الرسالة التى وجهتها لجنة نوبل للجوائز إلى الكسندر سولجينتسين، علما بأنه قد تم الحصول على تلك الصورة بوسائل خاصة.

ومرفق أيضا نص الخبر المخصص للنشر في الصحف عن تقليد الكاتب ميدالية نوبل وشهادتها. يورى أندروبوف رئيس لجنة أمن الدولة».

وعندما طردت السلطة الكاتب إلى الخارج لم يكن أمامه سوى القبول باستضافة الكاتب الألماني هنريك بول له لفترة شد بعدها رحاله إلى سويسرا ثم انتقل للإقامة في أمريكا عام١٩٧٦ حيث اشترى لنفسه ضيعة صغيرة في ولاية فيرمونت من مستحقاته عن كتبه، وهناك وسط الغابات انكب على صياغة أعماله الأدبية وفي مقدمتها «العجلة الحمراء».

ومع الإعلان عن إعادة البناء والبيرسترويكا ردت السلطات الاعتبار إلى أولئك الذين تصدوا للنظام البيروقراطي السابق، وفي أغسطس ١٩٩٠ وقع جورباتشوف مرسوماً يعيد به الجنسية إلى ٢٣كاتبا ويمنحهم بمقتضى نفس المرسوم حق العودة لروسيا، وفي نفس العام منحت روسيا البيضاء سولجينتسين جائزة الأدب، فاتصل الأديب الكبير من مكتبه بنيويورك بوكالة تاس وطلب منها أن تنقل للجنة الجوائز أنه مع تقديره لمنحه الجائزة إلا أنه: لا يستطيع أن يقبل جائزة عن كتاب لايستطيع المواطنون في بلده أن يحصلوا على نسخة منه»، وفي نفس العام أعيد الأكاديمي ساخاروف أحد أقطاب المعارضة السياسية من منفاه في مدينة جوركي، وأعيدت الجنسية إلى سولجينتسين الذي أعلن أنه لن يعود إلى روسيا إلا إذا أسقطت عنه تهمة الخيانة العظمى، ومع ذلك فقد تمهلت السلطة، فلم تعلن تبرئته من تلك التهمة إلا في سبتمبر بعد وقوع انقلاب أغسطس١٩٩١. وعام ١٩٩٠ مع توقيع جورباتشوف لمرسومه بالعفو عن الأدب والفكر، كتب سولجينتسين من منفاه مقالا مطولا بعنوان «كيف نصلح روسيا» نشر في حينه في ملحق خاص من «ليتراتورنايا جازيتا» و«كمسمولسكايا برافدا» ووزعت منه عشرين مليون نسخة. وفي تلك المقالة كتب سولجينتسين يقول: «لقد أعلنت ساعة الشيوعية دقتها الأخيرة، ولكن صرح الشيوعية الأسمنتي لم يسقط بعد، وأخشى ما أخشاه أن ننسحق تحت حطام ذلك الصرح بدلا من أن نتحرر منه» وصور سولجينتسين واقع روسيا قائلا: «لقد ضاعت علينا سبعون عاما وخسرنا ثلث تعداد شعبنا في الحرب العالمية الثانية، وبددنا رخاءنا السابق، ودمرنا طبقة الفلاحين وقراهم، وأغرقنا الحقول في البحيرات الصناعية وحولناها إلى مستنقعات، وسممنا الأنهار والبحيرات والأسماك، وشوهنا ضواحي المدن بالمصانع البدائية، واغترفنا من ثرواتنا الطبيعية وبعناها في الخارج دون شفقة أو رحمة، وأرهقنا نساءنا بالعمل الشاق وفصلناهن عن أولادهن، وأغرقنا الأطفال في الأمراض والتوحش والتعليم المزيف، أما الصحة فبلغت

عندنا أقصى درجات التدهور، وليس فى روسيا أدوية، كما أن شعبنا قد نسي منذ زمن الغذاء الصحي، وتعيش الملايين منه بلاسكن حتى الآن». وفى نفس المقالة دعا سولجينتسين إلى انشاء اتحاد سلافي يضم روسيا وأوكرانيا وبيلاروسيا فقط، بدون جمهوريات آسيا الوسطى والبلطيق. وكانت تلك الرؤية تختلف عما دعا إليه جورباتشوف -لفظيا- من ضرورة إعادة بناء الدولة الاتحادية على أسس جديدة، ومن ثم انقض جورباتشوف ينتقد مقالة سولجينتسين تلك بعنف فى مؤتمر نواب الشعب. وهكذا لم يعجب الكاتب السلطة مرة أخرى، ولم يدفعه العفو إلى الاتفاق معها. مع أن نظرة دقيقة إلى برنامج الكاتب السياسى ستكشف عن أنه فى حقيقة الأمر برنامج التخلي عن الأطماع الروسية فى جمهوريات آسيا الوسطى وجمهوريات البلطيق، وبناء دولة ثلاثية اتحادية تعتمد على ماتراكم من أسس للعلاقات التاريخية فقط بين الشعوب السلافية الثلاثة. ومع استعراض سولجينتسين لتصوراته الأخرى فى مجال الإصلاح الاقتصادى والديمقراطية فإنه -لأنه كاتب ديمقراطى بالفعل- ينوه بأنه يتمنى أن تتم تلك التحولات التى يشير إليها: «دون قسر أو ملاحقات». ويعلن سولجينتسين عدم إيمانه بالأحزاب التى لايفضى قيامها إلا لتمزيق الشعب الواحد، وعدم إيمانه بالمؤسسات الديمقراطية الحديثة مكتفيا بالدعوة لديمقراطية الوحدات الصغيرة فى القرى والأحياء، ويعرض لفكرة الاصلاح التدريجى رافضا منهج الصدمات الاقتصادية والسياسية. أما عن الأيديولوجية التى تحتاجها روسيا فإنها فى نظره «الوطنية.. ولكن لابد فى البداية أن يحس الظالمون بالندم لكى تتم المصالحة داخل المجتمع، ولكن أحدا لايرغب بعد فى الشعور بالندم». وسنرى فى كل ذلك ملامح من رؤى ومعتقدات كبار الكتاب الروس القائمة على خليط من الأفكار الشعبية والقومية والوطنية، ومشاعر الندم والشفقة والتعاطف مع الآخرين.

ومنذ أن بدأ سولجينتسين رحلة عودته الطويلة إلى روسيا فى ٢٧من مايو الماضى، حتى وصلها فى ٢١يوليو وهو يثبت أنه كاتب أصيل، قطع من أجل شعبه رحلة منهكة بالقطار وقد تجاوز السبعين، منعشا فى الذاكرة قيم الأدب الروسى التى قطعها كبار الأدباء من قبل، رحلة الكاتب الثائر الكسندر راديشيف(١٧٤٩-١٨٠٢)، والرحلات الشاقة المشابهة التى قام بها على عربة تجرها الخيول قادته فى أشق الظروف من بطرسبورج وكانت العاصمة إلى موسكو، ورحلة أنطون تشيخوف وهو مصاب بمرض السل إلى جزيرة ساخالين ليصف كيف يعيش المسجونون والمنفيون فيها، واندفاع الشعبيين للالتحام بالشعب فى

القرى والأرياف. وكان الكاتب الذى اختلف مرة مع النظام السوفيتى، ثم مع جورباتشوف، يواصل اختلافه مع النظام الحالى خلال رحلة عودته بين الناس، فأعلن: **«إننا نجد أنفسنا الآن كما سبق أن تنبأت تحت أنقاض الشيوعية فى حركة هدامة حمقاء، ومن أمثلة تلك الحماقة عملية التخصيص وصكوك التمليك التى كانت كارثة على الشعب».** واستعدت الصحف لاستقبال سولجينتسين على طريقتها الخاصة، واستعدت القوى المختلفة لاستقباله كل وفقا لمواقفه الخاصة. فقد نظر اليه الشيوعيون بريبة وشك، وهى مسألة مفهومة، خاصة بعد أن أيد سولجينتسين القصف الذى قام به يلتسين لمبنى البرلمان مختتما بذلك صراعه مع البرلمان فى أكتوبر ١٩٩٣. كما استعد الاصلاحيون لاستقباله بدرجة كبيرة من مشاعر العداء بعد أن قال وهو فى طريقه لروسيا: «إن الديمقراطيين لم يجدوا وسيلة لعلاج روسيا من الشيوعية سوى نهبها وتدميرها بالكامل». أما الصهاينة فقد حاولوا تأليب الرأى العام على الروائى، وكانت مقالة ليف نفرزوف فى «الاخبار الروسية» من أعنف المقالات فى ذلك المجال، حيث اتهم الصحفى سولجينتسين بالعداء للسامية، بينما أدلت زوجة الأكاديمى ساخروف- وهى من أعلام الحركة الصهيونية- بحديث للتليفزيون تحقر فيه من قيمة عودة الكاتب لروسيا. وهكذا وجد الروائى الكبير نفسه فى خلاف مستحكم مع كافة القوى، لأن له «موقفه الخاص ورؤيته». وعندما وصل الكاتب إلى موسكو فإنه فى أول حديث له لبرنامج «حصاد الأسبوع» التليفزيونى قال بصدد احتمال لقائه بالرئيس يلتسين: «إن موقفى من الرئيس الروسى معقد، وأفضل الآن أن أنتظر حتى ألتقى به ثم أقول بعد ذلك رأيى بالكامل». ومع أن الكاتب قد أعلن مراراً أنه لايعتزم الانضمام لأى حزب سياسى، إلا أن ذلك لايعنى مقاطعة الحركة الاجتماعية بمعناها الواسع، بل إن واجبه يحتم عليه- على حد قوله- أن يقول رأيه فى كل مايجرى ويمس مصلحة بلده.

إن عودة سولجينتسين ظاهرة سياسية، تصور بدقة قوة الكلمة الأدبية، ولاشك أن الروائى الكبير جدير بالتقدير، ليس لأنه يوافقنا الرأى، ولكن لأنه صاحب رأى. وقد بدا سولجينتسن صنوا للحقيقة الشجاعة عندما وقف دون خوف فى وجه آلة الدولة الحديدية وعندما تكلم فى أشد ساعات الظلمة فدفع ثمن موقفه خلافا «للديمقراطيين» من الروس الذين تكلموا حينما أصبح الكلام مباحا بمرسوم من الدولة.



وواصل سولجينتسين اقترانه بالحقيقة الشجاعة عندما تصدى لجورباتشوف، ثم اختلف مع الاصلاحات التى تجرى الآن، وفى كل ذلك كان سولجينتسين يحاول أن يتطابق فقط مع سولجينتسن لا أكثر: الروائى الذى كان أعنف من رفضوا سلبيات التجربة الاشتراكية والروائى الذى كان أعنف من رفضوا مظالم الرأسمالية، محاولاً أن يشق طريقه الخاص صوب الحقيقة، معيداً للذاكرة أسماء الكتاب العظام مثل دستيوفسكى وتولستوى، وغيرهما.

(١) «الديسمبريون: ثوار روسيا فى بداية القرن قبل اندلاع الثورة البلشفية، كانوا يعتمدون سلاح الاغتيال الفردى لتحرير روسيا من استبداد القيصرية.

حوار

الناقد التونسى محمد بن حمودة:

السينما الجديدة تفضح عورة الوعى

أجراه فى باريس:
د.مجدى عبد الحافظ

الكاتب والناقد الأدبى والسينمائى «د.محمد بن حمودة»، أحد المنظرين للسينما الجديدة واتجاهاتها فى تونس، له إسهاماته النقدية الأدبية، التى تتوازى وتتقاطع مع إسهاماته السينمائية، فى التبشير بحداثة من نوع مختلف، لاتلقى بهموم الواقع فى أحضان «الآخر» الغربى بقدر ماتتفاعل مع هذه الهموم حتى تتجلى «الذات» الخاصة. وهو يدرس الأدب بجامعة تونس، ويرى أن الصدمة الفكرية التى فجرتها السينما الجديدة فى تونس، لم تلق صداها -كما ينبغى- حتى الآن بين الجماهير، مؤكداً أنها عادة الأفكار المغايرة التى تقلق الجميع وتحملهم المسئولية، ذلك القلق الذى يهابه الكثيرون، بعدما اعتادوا على الثنائيات المريحة والوعى المباشر.

التقت به «أدب ونقد» فى باريس وأجرت معه هذا الحوار:

سينما الدولة

فى البداية نسأل عن الخطوات الأولى التى بدأتها السينما التونسية. فقال:

- السينما فى تونس بدأت كسينما دولة، من خلال الوكالة القومية للإنتاج السينمائى، التى تحتكر -ومازالت- التوزيع، وينص قانونها الأساسى على ضرورة مساهمتها بنسبة لاتقل عن ١٠٪ من رأس مال أى فيلم تونسى يتم

إنتاجه، وواكب هذا توفير الدولة لمنح دراسية للطلاب التونسيين لدراسة السينما فى فرنسا وبلجيكا أساسا، وبالطبع لم يزد معدل الإنتاج السينمائى فى تلك الفترة الأولى، على فيلمين على الأكثر سنويا. ومن أشهر الأفلام التى انتجت آنذاك، فيلم «الفجر» ويغلب عليه الطابع الواقعى، حيث جاءت أحداثه عن الحركة الوطنية التونسية فى مقاومة الاستعمار، وتميز هذا الفيلم باشتراك مطرب مشهور فى تلك الفترة فى بطولته، وهو المطرب «أحمد حمزة». صاحب أغنية جارى ياحمودة- إلى جانب راقصتين للفن الشعبى هما «زينة» و«عزيزة».

خارج التطابق

وماذا عن الموجة الجديدة فى السينما التونسية؟

الحقيقة أن فيلم «ريح السد» للمخرج النورى بوزيد، يمثل نقطة فاصلة بين مرحلتين فى السينما التونسية، رغم أنه ليس أول محاولة لترشيد هذه السينما، خاصة أنه لم يعتمد كليا على إمكانيات الدولة، مما أتاح له قدراً من استقلال هواجسه ورهاناته. وفى هذا السياق يمكن الإشارة إلى فيلم «السفراء» للمخرج الكتارى، وفيلم «شمس الضباع» وغيرهما من الأفلام التى بدأت تطرح منظوراً آخر، فى تناول الحياة الاجتماعية التونسية. **والميزة التى ظلت تشملها جميعا أنها ذات مضمون سياسى عملى، ولكن مع «ريح السد» أصبحت السينما التونسية لأول مرة جريئة فى تشخيصها للقضايا**، فيحسب هذا الفيلم، لم تعد السلطة التى تقاوم نماء الحس الذاتى لدى المواطن التونسى، محصورة فى السلطة بمعناها السياسى، والمؤسساتى الذى تظلله أشكال القمع والحزبية، وإنما تابعها المخرج فى تجلياتها الميكروفيزيائية، **ليكتشف أن السلطة منبثة فى كل مواقع المجتمع، فى اللغة، وفى العرف الاجتماعى، وفى المصلحة.. وجميعها زوايا نظر لرؤية واحدة للعالم وللمجتمع، وهى رؤية الأب الذى يمتلك كل من حوله إلى حد الإجحاف.** فبطل الفيلم شاب يجد مصاعب نفسيةفى التحول إلى رب عائلة،أى لايستطيع ولايستسيغ محاكاة الأب،وهو الذى خبر أنانية وجبروت هذا الأب، من خلال اغتصاب جنسى تعرض له من صاحب العمل الذى كان يعمل عنده وهو طفل، والجديد فى هذه الرؤية،وهو ماواصلته الموجة الجديدة، **هو تخطى واحدية الصوت التى تميزت بها السينما القديمة، عندما حاولت أن تكون**

صدى لأصوات متعددة فى إطار الفيلم الواحد، بحيث أن الفيلم أصبح يشبه السيمفونية أكثر مما يشبه الكتاب، فأساس السينما الجديدة هو خيار أخلاقى، قوامه مواجهة تجربة الغيرية،خارج إطار التطابق وإلغاء الاختلاف، والتعددية، وذلك بإقحام الانفصال ضمن تعريف الذات نفسها، ومن مفعولات هذا الاختيار رد الاعتبار للسلب، إذ يعتنى المخرج بأن يضيف حياة، وأن يقتنص أقصى مايمكن من المعنى، الذى يحف بالشخصية السلبية فى الفيلم، بحيث لاتصور كما تعودنا على ذلك فى السينما العربية- بأن تكون مجرد عورة للبطل.

ومن النتائج الأخرى انزياح الفاعل السينمائى نفسه فى هذه الأفلام الجديدة، عن كل النماذج البشرية التى تتعامل معها السينما العربية عموما، إذ فك الارتباط مع صورة الأب من ناحية مثال الشخصية المتوحدة المتجانسة، وهو مايجعلها بؤرة للمعنى، ومحلا للإيجابية، مما يجعله مكتملاً بذاته، غير محتاج لتعليم الآخرين والاستفادة بخبراتهم، كما فك الارتباط أيضا مع الإنسان العامى، من حيث أنه إنسان مباشر يرفض أن ينخرط فى تجربة إعادة صهر لوحة قيمة، وأفق وعيه بحيث لايستطيع أن يدرك من تجربته للغيرية إلا علاقة التطابق أو التناقض مع الآخر، وأصبحت الشخصية السينمائية الجديدة على النقيض تماما من ذلك، إذ تتسم بالوعى الإشكالى وبقدرتها على التعامل مع التناقض دون إلغاء أطرافه المتعددة، إلي حد أن فيلما مثل «ياسلطان المدينة» لذويب، قد سار على هذا النحو، إلى درجة إرهاق الطاقة الاستيعابية للمتفرج، وذلك لحرص المخرج الشديد على أن يضفى حياةً على جميع شخصيات الفيلم، برغم كثرتها وتناقضاتها. وفى هذا الإطار كان نصيب فيلم مفيدة التلاتلى «صمت القصور» أفضل، إذ استطاعت بذكاء ونزاهة أن تراعى المقادير المعيارية، لإحكام هذه المعادلة فى التجاور والتلاصق، بحيث أنهكت إلى أقصى حد قطبية المركز والهامش، ولم يعد بالضرورة المركز هو البؤرة التى يختص بها البطل دون غيره، ولم يعد الهامش قدر الشخصية السلبية -السنيد-

سلطة الأدب

لنا أن نسألك عن الأبعاد الجمالية التى احتوت عليها هذه السينما فى ظل هذه المقارنة النظرية والتطبيقية بين الجديد والقديم فى السينما

التونسية؟

استتباعا لهذه الاختيارات النظرية السابقة، وعلى اعتبار أن **الشكل -أيضاً- مضمون،** أؤكد على أن تعدد الروافد التي يستند إليها المخرج (محلية وعالمية، سياسية واجتماعية، رمزية وذرائعية...) **تجعله يعدد من أساليب تعامله مع مواضيعه، وأول مايمكن ملاحظته، هو الميل إلى اعتماد سينما محضة، وذلك بقصد تحرير العمل السينمائي من سلطة الأشكال الأدبية وسائر الأجناس غير السينمائية،** وهو مايترتب عليه، **أولا:** الإصرار على جانب الفرجة في السينما، فتجد للكاميرا دوراً مركزياً في تحرير الرسالة، ومن مظاهر هذا الاختيار الاقتصاد في استعمال الكلمة، والإكثار من **توظيف الصمت،** على اعتبار أنه في السينما، كما في الرسم، صمت المقول يعطي الفرصة للمعنى بأن ينكشف. **وثانيا:** تحري أن يكون الحد الأدنى الذي لايمكن الاستغناء عنه في استعمال الكلمة، خاليا من كل توجه قيادي، أي أن الكلمة لاتأخذ على عاتقها المتفرج، لأنها لاتستوفي معنى المشهد، وهذه التقنية هي نفسها ماميزت فيلم «بيزنس» **لنوري بوزيد،** الذي عالج خلاله **مشكلة علاقة الأنا الثقافي بالآخر الغربي،** هذا الغربي الذي مثله صحفي يحمل كاميرا، ويريد أن يصور كل شئ، فاختيار المخرج للكاميرا كموضوع إشاري لماهية الغرب، اعتمد على واقعة أن العين هي العضو الأكثر امتلاكية، وأن الغرب يريد أن يأكلنا أكلا، والطريف في الفيلم أن كل المواجهات التي جابهها هذا الصحفي مع شخصيات الفيلم، ورغم تعدد مشاربها، كانت تتكثف في مبارزة بصرية وجهية، لايمكن أن يباشرها الكلام دون أن يبقى فضيلة من المعنى. وخلو الكلمة من كل تصيد قيادي، ساعد المخرجين على **مسرحة الكلمة** بإظهار ما يضمره المجاز عبر التأليف بين الصوت والصورة الصوتية، وبين الحركة المزاجية وحيثيات الموقف، ومع ذلك.. **وبحكم أن هذه السينما لاتزال في مرحلة بناء ذات، فهي لم تدفع عمل الإرباك للبنية السردية الأرسطية، إلى حد تكسر فيه خطة العقدة وحلها، لتستقل المشاهد بنفسها أكثر فأكثر،** بحيث يتم التركيز على بعدها القطاعي، وتجنب اختزال الفيلم إلى كلية معنوية عامة، ونظراً لحساسية موضوع «**صمت القصور**» الذي يعالج وضعية المرأة في تونس الخمسينيات،



فإن المخرجة لم تذهب بعيداً فى حفر المشاهد بشكل يجعلها تستقل بإشاراتها، بعضها عن بعض، إلى حد استقطاب الانتباه بشكل لايذيبها ضمن الإشكالية العامة،وهى القضية النسائية فى تونس.

ومن هذا المنطلق أرى أن طرح السينما بوصفها ممارسة جمالية، ينبغى أن يكون فى إعادة تشكيل العادات الحركية الحية، بل والعملية، التى تحتاج لمراجعة أساليب توظيف ملكة الانتباه.

وكيف ترى انتشار هذه المفاهيم التى اعتمدتها السينما الجديدة التونسية فى الوطن العربى؟

الحقيقة أن السؤال عن كيفية انتشار السينما التونسية فى الوطن العربى، عيبه أنه يفترض أن مثل هذا الانتشار قد تم فى تونس، والحال أن الجماهير فى كل مكان تعاف غير المعتاد، وتتهيب ماتتطلبه الرؤية من جهد وتعليق وحكم، ومن انزياح عن المعروف لإبصار الجديد، أى المختلف. فالمهمة الأساسية التى تتبناها هذه السينما الجديدة، بالنسبة للكثيرين، هى أنه بدلا من أن تجانس بين المتغاير، فإنها تظهر ماكان مضمراً من انقسامات واختلافات، لتبلور ما يصاحب ذلك من توترات واهتزازات، ومن شأن مثل هذا النهج أن يعقّد عناصر التحليل والرؤية بالنسبة لمن تعوّد على الثنائيات المريحة، والتى تتجنب القلق، وتعفى الذات من المسئولية، فالمؤكد أن السينما الجديدة تقلق نوعا ما، لأنها تذكر أن قوام العشق إذعان لاقتضاء التغيير، ومثل هذا التغيير هو مايهابه الوعى المباشر والعامى.

سينما

حكمت وأنور وحب الوطن

نورا أمين

بعد أن قدمت لنا نبيلة عبيد نموذجاً فريداً للوطنية فى «كشف المستور» الذى ينتهى نهاية تنافس نهاية «الإرهابى» وتصنع من البطلة شهيدة فى حب مصر، تقدم لنا نادية الجندى نموذجاً فريداً آخر لحب الوطن، يندرج تحت بند التضحية بالجسد فى سبيل الوطن، وبالتحديد تضحية الراقصات والعوالم بالجسد بمضاجعتين للرجال من أجل «إنقاذ مصر»..

بعد أن يبدأ الفيلم بلقطات متتالية للبطلة ببذلة الرقص الشرقى مع إشارة إلى بعض أسماء العواصم الأوروبية (لنفهم أن الرقص يتم فى أوروبا) وظل قبعة على رأس رجل يمر فى الخلفية، نرى عنوان الفيلم «الجاسوسة حكمت فهمى» بعد أن كنا نتوقع عنوانا آخر يبدأ بـ«الراقصة» بدلا من «الجاسوسة». ومع أن حكمت مشهورة بوصفها راقصة أكثر منها جاسوسة، إلا أننا نوافق على اسم الفيلم على اعتبار أن الجاسوسية لحساب الوطن تبرئ حكمت من تهمة الرقص (إذا كان تهمة فى حد ذاته) إلا أن أسلوب السرد الذى يبدأ به الفيلم ليعبر عن وجود رجل ما فى الظل (نعرف فيما بعد أنه الجاسوس الألمانى إبلر الذى قام بدوره فاروق الفيشاوى) وراء البطلة يحركها ويؤثر عليها، يعتبر أسلوباً

ساذجاً أقرب إلى السرد فى الأفلام القديمة الصامتة، وذلك على مستوى الصورة السينمائية، ومنطق الأحداث، بل وأيضاً أداء الممثلين المبالغ فى تعبيرات الوجه بشكل يحول بين المتفرج وبين أن يصدق الشخصيات أمامه وللدرجة التى تجعله يضحك بسخرية فى الوقت الذى يتوقع منه صناع الفيلم أن يندمج ويتأثر فيه.

وللحق فإن نادية الجندى قد برعت فى أداء الرقصات التى امتلأ بها الفيلم، كما استطاعت أن تقلد أسلوب الرقص فى تلك الفترة، وخاصة فى الجزء الأول من الفيلم، حيث أصبحت الملابس والقبعات التى تهوى ارتداءها مبررة إلى حد ما، ومع ذلك علينا أن نعترف أن عثور نادية على شخصية نسائية تجمع بين الرقص والوطنية أو ممارسة السياسة فى إحدى صورها كان بمثابة «لقية» تجعلها ترقص وتغنى (بما أن هذه هى هوية الشخصية) وترتدى ملابس تكشف أكثر مما تستر، فى الوقت نفسه الذى تستطيع فيه أن تعلن عن فيلمها على أنه «ملحمة سياسية» ربما تجعل من بطلته شخصية وطنية فعلاً- وليس فنية فحسب- لمجرد تعرضها لقصة واقعية لم يتعرض لها أحد من قبل، خاصة إذا كانت هذه القصة تجمع بينها وبين **أنور السادات** (الذى يقوم بدوره أحمد عبد العزيز).

ولظهور شخصية **أنور السادات** فى الفيلم رونق خاص، فهو شخصية مؤثرة فى الفيلم، ومؤثرة أيضاً فى حكمت فهمى نفسها بحيث نستطيع أن نقول أنه هو الذى فجر فيها الحس الوطنى (وفقاً لرؤية الفيلم) وطوره إلى أن رأيناها تكاد تضحى فى نهاية الفيلم بروحها وحياتها- هذه المرة- حتى لاتفشى أسرار الخلية الوطنية التى تعمل معها برئاسة عزيز باشا المصرى وعضوية أنور السادات، تلك الخلية التى أقنعتها بنقل المعلومات الحربية من حبيبها الجنرال الإنجليزى إلى حبيبها الآخر- الذى اكتشفت زيفه- الجاسوس الألمانى بدعوى أن ألمانيا سوف تؤازر مصر فى استقلالها عن الانجليز إذا ما انتصرت عليهم. ومع ذلك أعتقد أن أسلوب أداء شخصية السادات لم يكن موفقاً، ليس فحسب بسبب المبالغة التى اتسم بها أداء معظم الممثلين، ولكن أيضاً بسبب وعى الممثل الزائد بأنه يؤدى شخصية السادات، ذلك النوع من الوعى الذى يشعر المتفرج أنه لا يشاهد شخصية من لحم ودم عاشت وماتت وإنما يشاهد رمزاً سياسياً ووطنياً، أو يشاهد رئيس جمهوريته الأسبق فى فترة من شبابه. وتمتد هذه السذاجة- ويشهد عليها ضحك المتفرجين فى قاعة العرض- إلى تكوين المشاهد التى تجمع بين نادية



وأحمد عبد العزيز وبالذات حين تقول له حكمت: **انت متجوز يا أنور؟**

أنور: أيوه

حكمت: وبتحب مراتك؟

أنور : أيوه، بس ياريت تكون هى بتحبنى قد ما أنا بحبها، عارفة مين مراتى ياحكمت؟.. مصر.

فنرى ملامح التأثر والانفعال على وجه حكمت على طريقة يوسف وهبى، قبل أن نرى نفس هذه الملامح مرة أخرى حينما يفاجئ البوليس الإنجليزى عوامة حكمت وتساعد أنور على الهروب فتقول له: «مصر محتاجاك انت يا أنور..» ويضحك الجمهور من جديد، ولكن هذه المرة لأنه يعلم كيف ولماذا احتاجه الوطن فيما بعد!!.

أما الجزء الأخير من الفيلم فيستعرض ألوان التعذيب التى وقعت على حكمت فهمى والتى استلزمت أن تضحى نادية الجندى بالماكياج والملابس المبهرة والشعر المستعار حتى تقدم بصدق بعض اللقطات التى تعذّب الجمهور برؤيتها قبل أى شئ (وهى تتنوع من الشد على جهاز التعذيب، إلى تغطيس الرأس فى المياه حتى نقطة الاختناق، وإلى حرق الجلد بماء النار، مع مايصاحب ذلك بالطبع من ضرب وإهانة) لما فيها من فجاجة. ثم تنتهى أحداث الفيلم بمشهد إعدام حكمت رميا بالرصاص على يد الإنجليز، حيث يسألها الجنرال حبيبها، المتألم لموقفها، للمرة الأخيرة، عن أعوانها أو سبب خيانتها له فتقول: «مصر»، ثم يتركها تنطق بالشهادة بالإيقاع البطئ، ويعطى إشارة إطلاق الرصاص، قبل أن يظهر فجأة- وفى الوقت المناسب بالضبط- أنور ومعه زملاؤه أو «مصر» لإنقاذ حكمت والانطلاق بها..!) حتى لاتموت نجمة الجماهير المنتصرة دائماً.

هكذا، وبعد أن تفنن صناع الفيلم فى تقديم كافة المقّبلات السينمائية فى إطار ساذج من السرد السينمائى، وبدعوى وطنية ذات مفهوم فريد، تنتهى ملحمة «الجاسوسة حكمت فهمى» بنفس هذا العنوان الذى ظهر فى البداية، لكن هذه المرة نكون قد فهمنا لماذا نرى كلمة «الجاسوسة» بدلاً من «الراقصة» قبل اسم حكمت فهمى، تلك الراقصة الوطنية زميلة كفاح السادات فى شبابه، ونموذج المرأة التى تتفوق فى تضحيتها على نبيلة عبيد فى كشف المستور الجسدى بسخاء على المتفرجين، وكل ذلك دون حتى أن تموت فى النهاية.. فقط أتساءل: ماذا بقى للبطلة حتى تقدمه فى أفلامها المقبلة بعد أن قدمت هنا كل مايمكن تقديمه وأكثر..؟!

نقد

دفاتر العامية المصرية

للشاعر سمير عبد الباقى

أشرف أبو جليّل

مثل حكيم قرية عجوز ، جلس سمير عبد الباقي على مصطبة شعر العامية ليقول خلاصة تجربته، ويبوح مثل عاشق مهزوم أو فارس عاد من حربه الأخيرة مطعوناً فى ظهره، يخلط فى قوله بين الحزن الدفين والانكسار، بين الايمان بالحلم والشك فيه، تارة تأخذه العاصفة فيلجأ إلى إيقاع سريع من مخبون المتدارك، وتارة يجلس هادئاً، يلقى الرباعية إثر الرباعية، محملة بخبرات الفارس المنكسر، أو الشيخ العجوز، مرة يحس بأنه ما يزال فوق المنبر القديم فتأخذه حرارة الموقف إلى الصراخ فى الجماهير، وتارة يجد نفسه وحيداً فلا يملك إلا لغة الهمس ومحاورة الذات فى هدوء وشفافية .

فى صمت – وعلى نفقته الخاصة– صدر لشاعر العامية سمير عبد الباقي خمسة دواوين شعرية هى (رؤيا الحر الفقير لله النكدى الكفران ابن عبد الباقى ليلة موت الحلوانى اللى بنى مصر – شكاوى الفلاح الفشيم عن التمثال المحطم للزعيم السليم – رباعيات ابن عبد الباقى – كتاب الأراجوزات المصرية– مواجع مصر على هوامش دفتر جبرتى العصر) ورغم أنها دواوين منفصلة ومقسمة إلى عدة أشكال من الأداء الشعرى مثل الرباعية والمقطوعة، والزجل المقفى. وشعر

التفعيلة وأحياناً المزاوجة بين هذه الأشكال، رغم هذا التنوع فى الشكل الظاهرى للدواوين الا أن متذوق الشعر سيلحظ أنها تجربة واحدة من الكتابة المفتوحة التى لا تأخذ خبرة محددة ذات حدث معين فى زمن معين وإنما تتحدث عن مطلق الهم الإنسانى ، فالشاعر فيها فى موقف محموم، ففى العشر سنوات الأخيرة شهد - كما شهد أبناء جيله - عالماً ينهض غير عالمه القديم لا يجدى معه التمسك بالحلم أو المبدأ السياسى والفكرى بصورته الجامدة، عالماً أكبر من قيد الأيديولوجيا، تختلط فيه الأوراق ، وتنتقل القيم فيه من المطلق للنسبي ، مما يجعلك تراجع مفاهيمك القديمة عن الديمقراطية ، الاشتراكية، الوحدة العربية، حتى علاقاتك بالناس، الحب ، الكره، الشعر، الثورة، العدو ، الالتزام، الحرية ، فقد فقدت هذه المصطلحات معانيها القديمة، وأكسبتها العشر سنوات الأخيرة معانى جديدة ربما تصل إلى النقيض من المعانى القديمة لهذه المصطلحات:

"شاب الزمن اتغيُّر، الكون اختل ، وصبح الفقر بيتحسر على أيام المحتل، حبات التوت حرمها الدود ع الأطفال ، الشعر خرج من اهتمامات الشرطة، والطفل صبح حلمه يستبدل قمره الفضة بربع دولار، خمدت رنة أنَّات الناى، تاهت قناديل العشاق فى ليالى الغربة - لكنى قدرت أعرف إن النار فى كتير م الأحيان بتكون باردة، والعسكر مش دايماً حراس، واللى بيدوسوا فى قلب الإنسان مش دايماً أنجاس".

هكذا يبدو عالم الشاعر سمير عبد الباقى دون يقين يقف عليه، اهتزت جميع قيمة ووجد نفسه بعد عمر تجاوز الخمسين ورحلة تجاوزت الأربعين كتاباً ومشواراً حزبياً طويلاً، وانتماء فكرياً أودع بسببه المعتقل يوماً ما، وجد بعد كل هذه الرحلة أن عليه أن يراجع نفسه ويكفر بجزء أو أجزاء من حياته، ويتخلى عنها، بل أحياناً يعدُّها نوعاً من الغباء، وعليه أن يقهر ذاته ويسب عقله ، هكذا وضعته العشر سنوات الأخيرة فى مأزق وجود مدمر ، جعلته يشك فيما مضى من عمره وما آمن به من قيم ، وما يحدث الآن، بل تخطى شكهُ الزمن الراهن ليرسم صورة سوداء لمستقبل آتٍ تكون الطامة الكبرى فيه طامة علمية على البشرية جميعاً، طالما أن العلم مسخرُ لخدمة المصالح السياسية.

وهو فى بحثه عن أسباب أزمته الحالية قلق متوتر لا يصل إلى المتسبب الحقيقى فيها، فتارة يلقى باللوم على من غرروا به وجعلوه بوقاً لهم يرسم صوراً وردية لهم يوزعها على الفقراء والجماهير مبشراً بمستقبل

أجمل بينما واقعهم الفعلى غير ذلك . فهناك الاشتراكيون الإنتهازيون المتطلعون للسلطة فقط على حساب أى شئ حتى لو كان بيع قبر لنين فى أسواق الرأسمالية .

وتارة يلقى الشاعر باللوم على نفسه وكيف أنها خدعت بتلك الأوهام ، وباعت حلمها الحقيقى، وأسكتت لسانها وصوت ضميرها تحت دعاوى الإلتزام الحزبى .

وتارة يلقى الشاعر باللوم على الجماهير وكيف أنها صدقت الشعارات ورضخت للوهم ، ولم تتوقع هذا الانهيار القادم، وتارة يقف سمير عبد الباقى صارخاً متمسكاً بحلمه القديم، ويدافع بقوة عما آمن به من أفكار وأن العيب فقط فى هذا الواقع الذى نعيشه لافى القيم الإنسانية التى دافع عنها.ومرة يبحث عن تبرير منطقى استسلامى غيبى مثل تفسير ما حدث على إنه نوع من القضاء والقدر وأن الحياة دائماً متقلبة، يوم ظلم ويوم عدل، وأن الظلم والعدل لن ينتهيا أبداً وعلينا أن نتقبل الوضع القائم، وستأتى الأيام وتغيره، وأحياناً يصل الشاعر إلى قناعة بأن الخلل الذى أصاب التجربة هو خلل فى التطبيق بينما تبقى النظرية صحيحة.

وهكذا نرى أنفسنا أمام شاعر محموم لا يقف على يقين فى هذه الحياة.

فإذا ما تركنا ما يريد سمير عبد الباقى قوله إلى سؤال الشعر نفسه وهو "كيف عبر الشاعر عن تجربته؟؟" فسنجد أنفسنا أمام مشكل حقيقى. فالمفروض أنه طالما قد حدثت هزة فى مضمون مايقول كما أوضحنا فلابد أن تكون قد حدثت أيضاً هزة فى شكل ما يقول تتناسب مع المضامين الجديدة غير المقدسة، وأعنى أن يتخلص الشاعر من أسر النسق القديم والأبنية التى سلكها من قبل فى شعره. ولكننا لا نلمح جديداً فى الشكل وإنما ظل ملتزماً بطريقته القديمة فى كتابة الشعر فأتت تجربته تتكأ على المباشرة والخطابية وأحياناً الصراخ مايزال سمير عبد الباقى واقفاً على "المنبر" ليخاطب الجماهير ليحدث التغيير ولم ينس دوره القديم فى التأثير على الرأي العام.

إنه يهجر لغة المجاز أحيانا إلى لغة عادية صارخة ، اللهم إلا فى بعض الصور المجازية القليلة، ويزداد تعلقه بموسيقى الخليل ويتطرف فى التمسك بها تارة بالسطور المدورة من مخبون المتدارك الذى يسرق الشاعر وراء نغمه الراقص ويُحدث أحياناً نوعاً من الترهل فى البناء وتكراراً للمعانى، ودائماً يحس الشاعر بالظمأ للقول وأنه لم يشف غليله ولم يقل كل مايريد.

وتارة يلجأ الشاعر إلى رباعيات أو مقاطع مقفاة تغرق فى القدم من يث البناء الموسيقى الذى لم يتمرد الشاعر عليه، وإنما أعاد إلى أذهاننا شعر الحكمة القديم .

وسواء زواج الشاعر بين الشعر المدور والرباعيات أو اكتفى بأحدهما فإن هذه الأشكال مطروحة فى شعرنا العربى الفصيح والعامى من قبل.

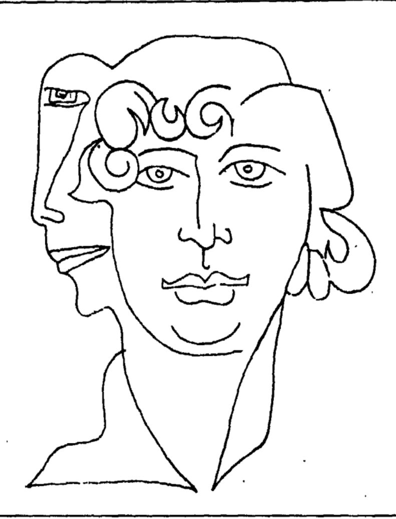
وقد يستخدم الشاعر لغة السينما ومفردات صناعتها، ففى قصيدته "الكابوس" يكتب الشاعر سيناريو شعرياً لمستقبل آتٍ يكون الانتقال فيه من حالة شعرية إلى أخرى عن طريق مفردات السينما مثل (قطع ونهار خارجى- كلوز آب كبير على إيد بتسبّح - قطع ليل داخلى مظلم) وهو فى استخدامه لهذه المفردات لا يترك اللغة المجازية كلية بل أحياناً يصل إلى منطقة اللا معقول ، فكيف لمخرج سينمائى مثلاً أن ينفذ هذه اللقطة "أصوات لها طعم الالمونيوم لما تعفن ميكروفونات الليل" وغيرها من اللقطات العبثية التى قد تكون مواكبة لما يراه الشاعر آتياً فى المستقبل من عبث ولا معقول ودمار لكل القيم الانسانية وأولها حق الانسان فى العيش الآمن.

ويستخدم سمير عبد الباقى فى ديوان"الأرجوزات العصرية" الشكل القديم لشعر العامية وهو الزجل معتمداً على عمود الشعر وزناً وتقفية وتصريعاً والحس الساخر فى الزجل وهو ما يتناسب مع السخرية من كل مايحدث. وهو فى زجله لا يجنح كما يجنح غيره من أنصاف الزجالين إلى الكلام المرصوص الساخر وإنما أعاد روح الشعر إلى الزجل ، وأعنى بها حرارة التجربة واللغة المجازية والموقف الفكرى الذى يرقى بالزجل عما غاص فيه من الأحاجى التافهة التى يتناولها زجالواليوم، وهو يذكرنا بما كتبه الراحل نجيب سرور "سمّيات نجيب سرور"

يقول الشاعر سمير عبد الباقى:

مخرج خبير ومدير مسرح
فاهم، مدرب ، وفلاتى
كان روميو خايب ، ومزبلح
ثورى ، وشعبى، وحكاواتى
يرطن حسب ما الريح تشطح
ينطق صعيدى، خواجاتى
وكل ما يقبض ، ينطح
من كتر رغبه م الآتى

ويريد الشاعر أن يكون أكثر عمقاً وأشد تكثيفاً فيلجأ إلى شكل الرباعيات حيث تحمل كل رباعية حكمة وموعظة وخلاصة رأيه فى الحياة وتصوره الفلسفى وعمق خبرته ، لذلك تلجأ الرباعية إلى الإيجاز فى القول والاعتماد على العقل والتجربة فى آن



واحد والاقتراب من العام المشترك بين الناس في التجارب الإنسانية، كذلك الموسيقى الموقعة التى تجعلها تعلق بالأذن ، وتقبلها النفس وترددها.

وهو لايلجأ إلى لغة فلسفية جافة ، وإنما حتى وهو يقف فى موقف الحكيم لا ينسى لغة المجاز فيرسم تجربته المكثفة فى عدة صور تنبض بالحياة:

سحاب ورملة بينشدوا للمَىّْ
وبواقى شمس بيعزفوا للضى
أمواج بتصهل فوق شطوط الأزل
وأنا فى صمتى..
مثل ميت حىْ

ففى هذه الرباعية استطاع أن يقدم صورة للطبيعة الفاعلة فالشمس تعزف والرمال تنشد مع موسيقاها والأمواج تصهل ، بينما الشاعر يقف متأملاً فقط وإذا تأملنا المجاز فى (سحاب ينشد، شمس تعزف، أمواج تصهل، شطوط الأزل) وجدنا مدى حرص الشاعر على رسم الصور الجزئية التى ترسم فى النهاية لوحة كلية نتلقاها بالسمع والبصر، وكل حواس الإنسان ووجدنا مدى حرص الشاعر على الاقتراب من لغة الشعر.

رأى

التفكير و.. بعبع الكُفر

"أوعه البعبع" .. عبارة كلنا طالما هددنا بها ونحن صغار من آبائنا وأمهاتنا ، وجداتنا بالذات ، كلما أقدمنا على شيء فيه خطر أو حظر علينا كصغار وعاندنا وأصررنا وصممنا .. فلا يجد الكبار مايثنوننا به ويرجعوننا عن الخطر سوى صيحة "أوعه البعبع" .. فإذا بنا نهلع ونفزع ونرجع مهرولين متنازلين عن عنادنا وإصرارنا بالرغم من أن أحداً منا لم ير البعبع هذا ولاعرف عنه شيئاً لاعن شكله ولاعما يمكن أن يفعله معنا إذا ما قابلنا .. إلا أن الصيحة فى حد ذاتها وماتحمله من معان الفزع والنذير والتحذير المرعب الرهيب تجعلنا نفزع ونرجع بسرعة دون أن نعرف شيئاً عن هذا البعبع.. !!

هذا عما كان يصادفنا ونحن صغار .. أما بعد أن كبرنا فقد تغير الأوصياء المخوفون .. فبعد أن كان الأوصياء علينا هم الأبوان والجدة أو بعض الأقارب .. أصبح الأوصياء علينا ومخوفونا ونحن كبار هم رجال الدين ومفكروه ، ومشعوذوه أيضاً .. ! أما البعبع فقد بقى كما هو وتغير اسمه فقط فبدلاً من "بعبع" أصبح الاسم هو "الكفر" والصيحة لم تعد "أوعه البعبع" وإنما أصبحت الصيحة هى "هذا كفر" !! فإذا شاهدت التليفزيون أو ذهبت إلى مسرح فإنه من الممكن أن تجد من يصيح فيك "هذا كفر" ! و إذا تبحرت فى علم من العلوم .. صاح فيك صائح : "هذا كفر" .. واذا سمحت لابنتك أو زوجتك بارتداء ملابس لاتجعلها ترى

الدنيا سوداء وإنما ملابس متحضرة كما تلبس كل نساء الأمم المتحضرة .. صاح فيك الأوصياء : هذا كفر ! وإذا فكرت وسألتي أو تساءلت بحرية عن تفاصيل كنه الإله أو يوم البعث أو طبيعة الحياة بعد الموت أو طبيعة الروح أو أحوال الجنة والنار صاح فيك الأوصياء محذرين : هذا كفر .. ! وإذا استثمرت مالك في أحد البنوك حيث الأمان بدلاً من حفظها تحت البلاطة .. صاحوا فيك : "هذا كفر" !! وإذا أشرت على مريض بإمكان إنقاذه من الموت بزرع كلية بدلاً من كليته التالفة .. صاحوا فيك : هذا كفر .. دعه يموت .. فالله يريده أن يموت .. ! أما إذا مرض أحدهم فإنه يهرع هرعاً ويشد الرحال إلى أوربا للعلاج هناك خشية الموت .. وعلى أيدى أطباء يعدهم كفاراً !! وكأنه مكتوب علينا أن نعيش تحت وصاية الأوصياء طوال حياتنا .. الآباء في صغرنا ورجال الدين والمشعوذين في كبرنا .. !

وإن كنا لم نسأل عما يكون "البعبع" في صغرنا ولم نستفسر من الكبار عن ماهيته .. ولم نسألهم عما إذا كانوا قد رأوه شخصياً ولم نطلب أن يطلعونا عليه وذلك لصغرنا وصغر عقولنا التي لاتقوى في ذلك العمر سوى على الارتداع والفزع من المجهول المهول .. فلعله من المخجل ألا نفعل ذلك ونحن كبار طوال عراض نحمل على أكتافنا سنين وتجارب وسنوات تعليم وقراءة وسفرا و..و.. إلخ ونظل هكذا أطفالاً رعاديد خوافين كلما صاح فينا صائح : "هذا كفر" ارتعدنا دونما تفكير ودونما سؤال لهذا الصائح عما يعنيه بتلك الصيحة وعلى أي أساس قالها ؟ ولماذا ؟ ومن أدراه؟ .. جرب صديق أمامي مع أحد هؤلاء المكفرين للناس "عمال على بطال" عندما وجده يصيح صيحة التحذير والتخويف بـ بعبع الكبار : "هذا كفر" .. وسأله: يعنى إيه كفر ؟!

فإذا بصاحبنا المكفر يرتبك ويهب من مفاجأة السؤال الذى لم يعتد أن يسأله أحد : يعنى إيه كفر ؟! .. أعاد صديقى عليه السؤال بلهجة إصرار على أن يتلقى منه إجابة .. فزاد ارتباك أخينا ثم انطلق بغضب بعد أن رفع صوته : كفر .. ! ألا تعرف معنى كفر ؟!

– أنا أسألك .. وهل السؤال يزعلك ؟!

(حاول ستر غضبه وعجزه ، والسيطرة على زمام نفسه) أنا لست زعلان ، ولكن هو فيه حد مايعرفش يعنى إيه كفر ؟

– أنا معرفشى .. أتراه عيباً ألا يعرف الانسان شيئاً ؟ أريد أن أعرف منك أنت لفظاً تردده كثيراً .. لابد وأنك تعرفه .. فعرفنى به ..

– (قال وهو يحاول إخفاء استيائه) كفر يعنى كفر يا سيدى يعنى عدم إيمان بالله ..

– وماهو الإشكال فى أن يكفر شخص أو يؤمن .. فليؤمن من يؤمن وليكفر من يكفر.. !

– كيف ؟ كيف نقبل كفاراً بيننا ؟!

هب أننى كافر .. هل مددت يدى بجيبك ذات يوم ؟

- كلا ..

- هل مددت لسانى عليك ذات يوم ؟

- كلا ..

- هل ستحاسب أنت عن كفرى أنا يوم الحساب؟!

- لا .. فكلٌ يحاسب عن نفسه ..

- هذا عظيم .. وهب أننى مؤمن وضبطت يدى بجيبك .. فهل ستغفر لى لأننى مؤمن وتتنازل لى عما سرقته يدى من جيبك ؟

- لا طبعا ..

- هل إذا طال كفى وجهك بالأذى ستسكت ..لأننى

مؤمن؟!

- لاطبعا ..

- وهل لو نال منك لسانى وجرحك .. سوف تصمت .. لأننى مؤمن ؟!

-لا طبعا ..

- إذن ماذا تريد من كفرى أو إيمانى وماذا يخصك من تلك القضية الخاصة بى .. فليكفر من يكفر .. وليؤمن من يؤمن .. والفيصل فى المعاملة وحدها.

-أنا كرجل مؤمن أحب أن أرى كل الناس مؤمنين .. وأدعو لذلك كى أحصل على رضا الله وحسن جزائه ومن حق الذى خلقنا وأنعم علينا أن نؤمن به جميعاً .

- .. عدنا إلى حيث بدأنا .. ! كيف نؤمن به جميعاً وكيف لايكون هناك كفار مع المؤمنين .. ؟ هل وعد الله بإطفاء النار وإلغاء جهنم؟

- كلا .. الجنة جعلها لتبقى وجهنم جعلها لتبقى

- وكيف تبقى هذه أو تلك بدون نزلاء .. ؟ إنك تسعى لإلغاء النار بسعيك لجعل الناس جميعهم مؤمنين ..

- مالم يرتدع الناس عن فعل الشر خوفاً من النار واتقاءً لعذاب جهنم فما هو الرادع إذن ؟ وما لم يعمل الناس الخير أملاً فى الجنة فما هو الحافز إذن ؟

- أولاً .. هل تعنى بكلامك هذا أن فاعلى الشر هم من الكفار فقط بينما المؤمنون أعمالهم قاصرة على الخير وحده ؟!! - وثانيا .. أقول لك بأن الترهيب والترغيب بشكل عام .. لايليق سوى بالأطفال .. بل لا يليق بأطفال متحضرين .. فالأطفال المتحضرون يعلمونهم حب الخير لأن الخير جمال وكمال .. ويعلمونهم كره الشر لأن الشر قبح .. حب الخير لأن الخير كالوردة ، وكره الشر لأن الشر كالزبالة .. كالقاذورات .. فمن ذا الذى يكره الوردة ؟ ومن ذا الذى يحب الزبالة والقذارة ؟هذا هو بيت القصيد .. أما الوعد والوعيد بجنة ونار وحساب .. مواعيدها غير معلومة لأحد .. فهذا مايجعل المؤمنين



أنفسهم يقولون : "هيه .. وقت الله يعين الله".. !! ولعلك تعرف بأن رابعة العدوية كانت متحضرة فى رؤيتها للجنة والنار .. لم تنظر للجنة نظرة الطماع .. ولم تنظر للنار نظرة الجبان الخواف .. لذا فقد قالت قولتها المتحضرة الرائعة : "اللهم إذا كنت أحبك طمعاً فى جنتك فاحرمنى منها .. وإن كنت أحبك خشية من نارك فاحرقنى بها" أى أنها تحب الله حباً غير قائم على التخويف ولا الطمع .. وإنما كحب الجمال والكمال ..

هز رأسه هزة المقتنع ولكن كان واضحاً على وجهه أنه يعز عليه جداً أن يتخلص من حشو يملأ رأسه منذ سنوات .. وطالت عشرتهما معاً - هو والحشو - وأن العشرة لاتهون عليه .. فلم يهن عليه أن يقر باقتناعه ، ولم تبد عليه نية للإقلاع عن هواية أو مرض تخويف الكبار.. بـ "بعبع الكفر والتكفير" ... !

صلاح الدين محسن

كلام مثقفين

مؤلفون، وورثون، وناشرون!

صلاح عيسى

المصادفة المحضة هى التى كشفت عن وجود طبعة مشوهة من رواية "أنا حرة" مختلف عن النص الأصلى الذى كتبه صاحبها "إحسان عبد القدوس" عام ١٩٥٣.. إذ قام مجهول بحذف بعض الفقرات منها، وإضافة بعض العبارات إليها، ثم ختمها بسطر يشتم فيه البطلة، ويشطب على الموقف الذى أختاره صاحب الرواية، ويعلن فيه أنهما كانا أسيرين لفهم خاطىء للحرية!

وبعد البحث والتحرى، تبين أن الهيئة العامة للكتاب، التى طرحت هذه الطبعة للبيع فى الأسواق المصرية ضمن "مشروع القراءة للجميع"، بريئة من ذنب هذا التشويه، وأن دورها اقتصر على تصوير إحدى طبعات الرواية الصادرة عن "مكتبة مصر"- وهى دار النشر التى تحتكر نشر معظم تراث إحسان عبد القدوس - وقيل أن الكاتب الراحل هو الذى قام بتنقيح الرواية قبل وفاته، وقيل أن ورثته هم الذين قاموا بذلك ، وقال الورثة أن الناشر قام بهذا التعديل دون استئذانهم،وأنهم سيقاضونه، وقال الناشر أنهم وافقوا على التعديلات التى أدخلت على الرواية، لتيسير السبل أمام دخولها بعض الدول العربية، بعد أن اعترضت "الرقابة" على تداولها فى أسواقها بسبب بعض ما ورد بها من مواقف وتشبيهات وأفكار!

أما وقد عرف السبب فى التغيير، فقد عرف القائم بهذا التغيير،إذ لاشك أنه مسئول الرقابة بتلك الدولة العربية، ويظل ملف التحقيق مفتوحاً، لتحديد المسئول الذى وافق على هذا التغيير، هل هو المؤلف نفسه، فيصبح للواقعة دلالتها الخاصة لدى من يدرسون أدبه وحياته وتطور أفكاره، أم هم الورثة فيصبح السؤال هو: هل تمتد حقوق الوراثة لتشمل الحق فى تغيير الآراء وأفكار المورث الراحل؟ أم أن الناشر هو الذى فعلها دون علم الطرفين، فتكون كارثة خاصة أن دار النشر واحدة من أعرق دور النشر المصرية وأكثرها احتراما، وهى تقوم بنشر كتب عدد من كبار الأدباء!

الجديد والمفزع هذه المرة أن التغيير يحدث بعد وفاة المؤلف، وأنه لايقتصر على الحذف فقط، بل ويضيف كذلك، والمشكلة أن الذين فعلوا ذلك قد تواطأوا على اخفائه عن القارىء، فلم ينبهوه إلى أنه يقرأ طبعة منقحة، أو يشيروا فى الهوامش إلى مواطن الحذف..

والمصيبة هى أن يكون ماحدث لـ "أنا حرة" قد حدث لبقية روايات "إحسان عبد القدوس"، أو أن يكون قد حدث لبقية كتب الأدباد الأحياء منهم والأموات من دون عملهم أو علم ورثتهم، بعد أن تحولت صناعة النشر إلى غابة قد تغرى بعض الناشرين بالتواطؤ مع بعض الرقباء على تنقيح الكتب، من أجل ثلاثين قطعة من الفضة!

أما المصيبة الأعظم فهو أن يغلق ملف هذه الواقعة من دون مناقشة عميقة تضع تقاليد محترمة للعلاقة بين المؤلف وورثته.. وبين الورثة والناشرين.. وبين الناشرين والقراء.

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلس الأعلى للثقافة

بمناسبة صدور قرار السيد وزير الثقافة رئيس المجلس الأعلى للثقافة رقم (١٧٩) لسنة١٩٩٤ بشأن اصدار لائحة نظام التفرغ، يسر الإدارة العامة لمنح التفرغ بأن تعلن عن النظام الجديد للتفرغ والذى يشمل مجالات: «الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والترجمة».

ويتضمن نظام التفرغ الشكلين الآتيين:-

(١) الشكل العام وهو: مايعرف بالنظام المفتوح.. وفيه يعلن عن منح التفرغ لكل مبدع فى مجاله. (٢) الشكل الخاص وهو: مايعرف بالنظام الموجه.. ويتمثل فى منح تفرغ محدودة، أو دراسات معينة، فردية اجتماعية.

الشروط الخاصة

يتقدم طالب المنحة بطلب يرفق بالمستندات الآتية: أ- سيرة ذاتية وبيان موثق فى مجال طالب المنحة. ب- تصور محدد يتضمن خطة واضحة لمشروع التفرغ ومراحله وأدواته. جـ- ثلاثة أعمال من احدث أعماله الفنية أو الأدبية أو البحثية المنشورة.

الشروط العامة

يشترط فى المتقدم لنيل منحة التفرغ مايلى:-

(١) التمتع بالجنسية المصرية.

(٢) أن يكون مقيما فى جمهورية مصر العربية ولايغادرها طوال فترة التفرغ لفترة تزيد عن أسبوعين إلا بموافقة لجنة التفرغ. (٣) ضرورة الحصول على موافقة مسبقة من جهة العمل للعاملين فى الحكومة والقطاع العام. (٤) أن يكون له نشاط ملموس فى المجال المتقدم له تجيزه اللجان المتخصصة ولم ينقطع عن الإنتاج والمشاركة النشطة. (٥) الالتزام بالضوابط المنفذة لنظام التفرغ والتوقيع تعاقد قانونى مع الإدارة العامة لمنح التفرغ. (٦) يمنح المتفرغ مكافأة مالية لاتقل عن ٥٠٠جنيهاً شهرياً وذلك طوال فترة التفرغ التى تمددها لجنة التفرغ، حسب اللوائح التنفيذية.

تقدم الطلبات شخصياً إلى الإدارة العامة لمنح التفرغ . حتى تاريخ الإعلان ١٩٩٤/٨/١٥، ٤٤شارع المساحة بالدقى.

مع أطيب تحيات

الإدارة العامة لمنح التفرغ.

مدير عام الإدارة العامة للتفرغ

أ.نادية عزيز

جائزة السيدة سوزان مبارك
لأدب ورسوم كتب الأطفال لعام ١٩٩٤

مجال الإبداع

أولاً: بائزة أحسن كتاب للأطفال صدر في مصر عام ١٩٩٤ وذلك من ناحية التأليف والرسوم والإخراج الفني والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدعوون للاشتراك في المسابقة بإرسال الكتب التي يرشحونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال.

ثانياً: جوائز السيدة / **سوزان مبارك** للكتّاب ورسامي كتب الأطفال من الشباب

(أ) في مجال أدب الأطفال

- مغامرة في سيناء أو الوادي الجديد أو بحيرة ناصر (للسن من ٩ - ١٥)
- كتاب تلوين يحتوي على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (لسن ما قبل المدرسة)

(ب) في مجال رسوم كتب الأطفال

- كتاب مجسم يحتوي على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (لسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمتسابق من الرسامين أن يتقدم في أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والاشتراك في مسابقة رسم النصوص الفائزة.

الشروط **بالنسبة لمؤلفي كتب الأطفال**

١- يشترط أن يكون العمل المقدم للاشتراك في المسابقة لم يسبق نشره بأي صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة أو المرئية

٢- تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة على الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان المماليك - بالروضة وذلك في موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤

٣- يتم منح جائزتين في فرعين من فروع المسابقة

الجوائز

التأليف	الرسوم
الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه	الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه

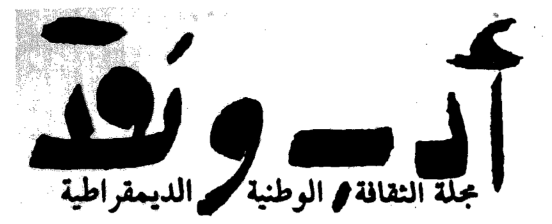
وسوف توزع الجوائز في معرض القاهرة الدولي لكتب الأطفال الحادي عشر

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

العدد
١١٠
أكتوبر
١٩٩٤



إيكو: «اسم الوردة» / ظلامية التعصب وبسمة الفلسفة / رسالة مفتوحة إلى على سالم / خالد عبد المنعم: وردة للموت والحياة / الهوارى يرد اعتبار إسماعيل أدهم / شرايين زيور فينا

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي/ أكتوبر ١٩٩٤

أدب ونقد

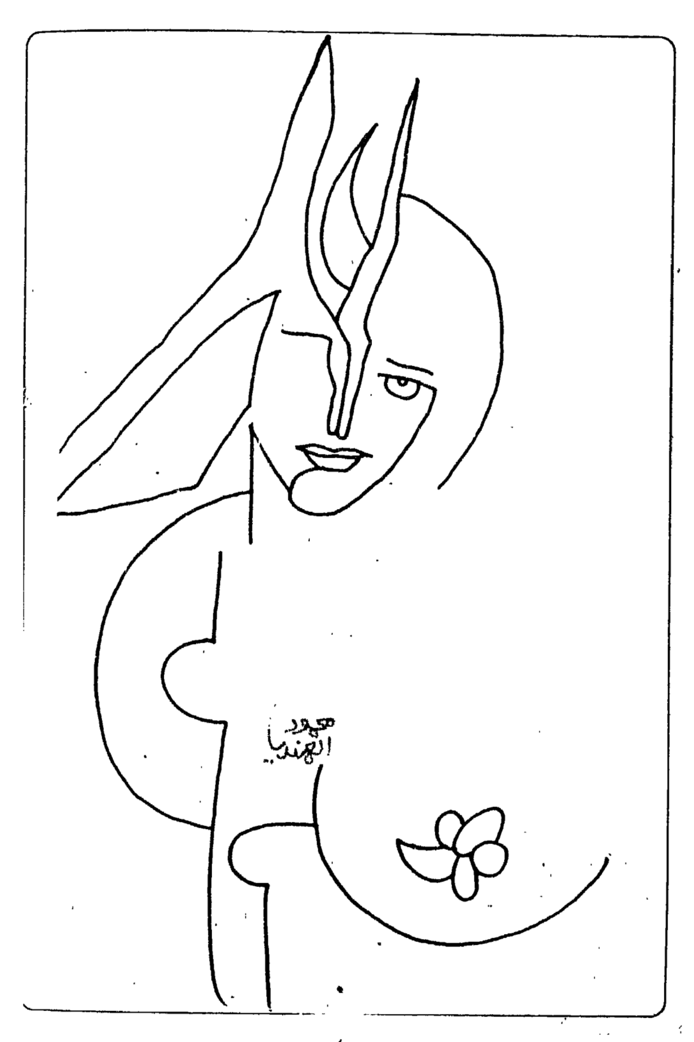
التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف: للفنان العربى الواسطى
الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندى
بورتريه خالد عبد المنعم للفنان: جودة خليفة

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد
أعمال الصف:
• عزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى
مراجعة الصف: عبد الله السبع

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/
ت ٣٩٢٢٣٠٦

المحتويات





أول الكتابة

سوف نقدم لكم فى هذا العدد مفكرا وناقدا هاما،هو الدكتور أحمد الهوارى، الذى يستحق أكثر من الجائزة التقديرية التى حصل عليها هذا العام فى الآداب، يستحق أن تحتفى الحياة الثقافية به وبمشروعه النقدى والبحثى وإسهامه الغنى فى جمع وتحقيق إنتاج المفكر الراحل "إسماعيل أدهم" وهذا الجهد الذى كاد أن يكلفه حياته ذاتها بسبب التعصب والجهل،وذلك حين أعاد نشر مقالة أدهم الشهيرة "لماذا أنا ملحد"؟

حاوره الزميلان الدكتور"صلاح السروى ومجدى حسنين" ليكون الحوار كما نأمل جميعا فاتحة تعاون متصل بيننا وبين الدكتور "الهوارى" الذى يحدد لنا قضايا أساسية فى المشهد النقدى ستكون موضوعات لدراساتنا فى المستقبل سواء "المصطلح النقدى أو الحداثة أو الأسلوبية"،فما يحدث فى الساحة النقدية من فوضى الأحكام النقدية يُردُّ فى التحليل الأخير إلى عدم تحديد المصطلح الذى يعكس غياب اللغة المشتركة بين المشتغلين بحقل النقد".

وهو يدعونا أن نتعلم كيف ننفتح على تراثنا لنكتشف كنوزه.. "وما أحوجنا لأن نزيح الغشاوة التى رانت على عيوننا بفعل تثبيتها على منجزات

الآخر ونتأمل فى يواقيت منظومة العلوم الإسلامية" .

ولأنه تعرف على طبيعة التكوين الفكرى المتين لإسماعيل أدهم بتعدد منابع ثقافته وعقليته العلمية الفذة فإنه يرى أن من سوء حظنا أن لم يمتد به العمر "ليقوم بتأصيل نظرى متماسك فى تفصيلاته وجزئياته سواء لطبيعة الأدب أو وظيفته أو لطبيعة النقد وغايته، وذلك من حيث استنادها الى أسس فلسفية تبرز ماهيتها ووظيفتها.."

وهنا أيضاً يضع الدكتور الهوارى يده على مسألةكبيرة تخص الحياة الفكريةوالإنتاج النقدى خاصة شقه النظرى حيث تتسع المسافة بين الفلسفة والفكر.

وتنجذب غالبية من النقاد - أحياناً بطريقة لاشعورية فى اتجاه الفلسفة الوضعية الرائجة قائلين إنهم لاينطلقون من فلسفة معينة، وتبهت الأسس الفلسفية للنقد ويتحول النقد التطبيقى إلى مايشابه الانطباعات، وتنشأ أزمة المصطلح التى يتحدث عنها الدكتور الهوارى، الذى سنتشبث بوعده لنا بالكتابة فى أ"دب ونقد" وخاصة أن له تعريفا فريداً للحداثة يقرنها بكل ابتكار وتجديد.

كما نقدم أربع مقالات فى النقد التطبيقى لعلها ستكون نماذج أمام قارئنا لتعدد المناهج - ولانقول تضاربها- وهو التعدد الذى يمكن أن يغنى العملية النقدية ويبعث الحيوية فى الحياة الفكرية فيما لو توفرت جدية مشابهة فى المعالجات النقدية بعامة.

يدلنا الدكتور **سيد محمد السيد** فى قراءته لرواية "سراج" **لرضوى عاشور** على وظيفة الخروج كحدث أولى فى حياةكل فاعل يسعى لتقديم الحقيقة من منظور مخالف لما ألفه المجتمع وركن إليه.." ويحلل لنا متتالية الخروج - مستخدما لغة الموسيقى - حيث الميلاد الجديد للجزيرة العربية فى تشكله بمقومات وأحلام التجربة المصرية لأن مصر كانت سباقة للتحرر..

وتفشل كل محاولات الخروج، فيبدو كما لو أن الواقع الاجتماعى الاقتصادى الصارم قد تحول لقدر سوف يتجلى فى ختام الرواية فشلا لثورة العبيد ضد الحاكم الذى يدعمه الاستعمار الإنجليزى.

ويلفت نظرنا فى الرواية إلى التنامى الشعبى الذى يعلن عن روح المجتمع المصرى الذى يحول قاهره إلى مسخ ليتخلص بالسخرية السوداء من إحساسه المثقل بالانكسار المهزوم فى نص مشغول بطرح قضية إنسانية هى قضية الحرية وفى مقالة صافية

وأسرة من تلك الكتابات القليلة التى يرتقى فيها النقد الطبيعى لمستوى الإبداع الأدبى تقدم لنا الزميلة **مايسة زكى** الناقدة المسرحية، التى لفرط عشقها للمسرح قررت أن تخوض مغامرة التمثيل - تقدم قراءتها لرواية "**محمد سلماوى**" "**الخرز الملون**"وتكشف لنا كيف "زاوجت فى مفارقة عميقة بين قانون الحتمية فى المأساة المرتبط بالزمن المطلق وبين الظرف التاريخى المرتبط بالزمن النسبى وشروط اللحظة التاريخية، فنقلت بصدق ذلك الجو الأسطورى الذى استنشقه جيل بأكمله، وكان الكاتب أقرب إلى رصد تلك الروح والتقاط ذلك الهواء العالق بالجو منه مؤرخا.. وسوف نجد أنفسنا فى كل من المطلق والنسبى أو أمام مأساة فلسطين وحلم العرب فى التحرر حيث تختتم مايسة مقالها بسؤال حزين ساخر.

أما المقالة النقدية التطبيقية الثالثة فهى للدكتور نوفل نيوف عن رواية "**اسم الوردة**" للكاتب الإيطالى "**أميرتوإيكو**" أحد أبرز أصوات مابعد الحداثة فى الغرب، وهى واحدة من أهم روايات العصر إذ تفرض نفسها منعطفا دالا فى مسيرة الرواية العالمية وليست الأوروبية فحسب. وهى تقوم على تفتت الزمن وتشتت الأسلوب وتشابك الأصوات وكلها سمات لكتابة مابعد حداثية، خاصة أن كاتبها واحد من أبرز علماء السيميولوجيا (علم الدلالة).

ولما كان أحدمحاور الرواية يدور حول كتاب مسموم فى أحد الأديرة، فإن فإن بطلا من أبطال الرواية يقول فى دفاع صريح وحار عن الحرية.

"الخير بالنسبة إلى كتاب هو أن يقرأ. الكتاب مصنوع من دلالات تتكلم عن دلالات أخرى تتكلم بدورها على الأشياء. وبدون العين التى تقرأه يبقى الكتاب حافلا بدلالات لاتنتج مفاهيم، فيظل أخرس".

وهذه واحدة فقط من وقفات مختارةيقول لنا الناقد إنه وقفها مع لحظات تجود بها رواية **اسم الوردة** التى تستحق بجدارة أن تعد رواية العصر ونعدكم أن نقدم مرة أخرى نقدا مستفيضا لتقنيات هذه الرواية المهمة سوف نطلب إلى الدكتور نيوف أن يكتبه لنا بحيث يضعها فى مكانها بين مايسمى الآن بالإنتاج الأدبى مابعد الحداثى فى الغرب وخصائصه الأسلوبية وبناه وطريقته فى إنتاج الدلالة.

أما المقال النقدى التطبيقى الرابع فهو جزء من القسم الثانى لملف الدكتور مصطفى زيور، إذ يضع الدكتور **فرج أحمد فرج** معالجة نجيب محفوظ الروائية لألف ليلة وليلة تحت مجهر التحليل النفسى فى

قراءة ممتعة وكاشفة لايبدو فيها التحليل النفسى للأدب كما اعتدنا عليه منهجا جزئيا فحسب بل إنه جزء من رؤية كلية يمتزج فيها الجمالى والسياسى "فهذه ليالى ألف وليلة استمد نجيب محفوظ خيوطها من حكايات ألف وليلة ولكنه طوعها وأعاد بناءها على نحو يطرح من خلاله قضايا العصر وعلى رأسها قضية السلطة، السلطة المطلقة فى مجتمع القهر والاستبداد، وصاغ من خلالها حلم العدل الذى ما إن يكتمل حتى يكون الطريق ممهدا لتراجع سلطة الفرد المطلقة..).

ويستكمل تلاميذ زيور المخلصون الملف الذى أعده الدكتور **حسين عبد القادر** عنه.. وهو الآن يقضى فترة النقاهه إثر عملية جراحية فى عينه نتمنى له الشفاء العاجل ليكون بيننا ونحن نعيد تأسيس فرقة حزب التجمع المسرحية، لأن ما لايعرفه الكثيرون أن حسين عبد القادر عمل بالإخراج المسرحى مع فرق الكليات محققا حلم أستاذه "زيور" الذى سبق أن قدم مسرحية أوديب لسوفوكليس فى إطار مادته فى التحليل النفسى، وكانت للتلميذ رؤى إخراجية ذات فرادة ورهافة وفخامة تشى بها تلك اللغة التى استخدمها فى مقاله المنشور هنا عن أستاذه، الذى يفيض بنوع من الوفاء والامتنان النادر والذى كان سيبقى إنشائياً لو لم يمثل زيور قيمة كبرى حقا فى تاريخنا الثقافى، ويمنحنا أملا فى أن يقوم المثقفون التقدميون والوطنيون بدورهم فى النهوض من الكبوة العربية الشاملة.

وقد كان حلما من أحلام مصطفى زيور كعالم ومحلل نفسى أن ينشىء رابطة للمشتغلين بعلم النفس فى العالم العربى، تكون مشعل نهضة وأملا مرجوا لغد الوحدة العربية التى آمن بها فعلاً لا قولاً، ويكشف لنا كيف كان زيوريتعامل مع تلاميذه القاديين من جميع أرجاء الوطن العربى إذ "يحلل لهم الدوافع النفسية لهدا التمزق الذى تعانيه أمتنا، ويستحث فيهم النهوض بواقع بلادهم معرجا فى رهافةحس على تواريخ من عالمنا كنا نظنها غاضت، يبثنا جميعا عشق البحث من أجل الوطن لا العلم فحسب.." وهو الأستاذ الذى رأى أن "الانتماء وطن".

إن وفاء هؤلاء التلاميذ ودأبهم وجذهم يجعلنا نجرؤ على الحلم بربيع عربى سوف يأتى ذات يوم ولايهاجرنا متعجلا للشتاء العاصف. وسيراً على طريق أستاذها مصطفى زيور تلقى الباحثة الأردنية **خديجة الحباشنة** ضوءا أخر على الصراع العربى - الإسرائيلى من زاوية نفسية "ففى حالة القهر العام الذى يعيشه أفراد الشعب الفلسطينى تحت الاحتلال تبادر الذات

إلى صون وجودها فتلجأ إلى العنف الفردى الذى كما أسلفنا أصبح ممثلا للجماعة وللأنا الأعلى.."

* * *

كم كان عمر خالد عبد المنعم يا ترى حين مر الربيع على العرب مرورا خاطفا عام ١٩٧٣؟..

كان الشاعر الجميل لم يبلغ العاشرة حين أسر الجيش المصرى قائدا إسرائيليا برتبة كبيرة هو "**عساف ياجورى**" إثر عبوره الظافر لقناة السويس بادئا مهمة تحرير الأرض العربية.

وها هو "**خالد عبد المنعم**" يرحل عنا فى خريف العرب بعد أن قايضوا قطعا من الأرض بالسلام الزائف والسيادة المنقوصة ليقول لنا فى مرارة،وقبل أن يرحل بأيام فريسة لالتهاب الكبد الوبائى ودون رعاية حقيقية.

عساف يا جورى فك أسره

وجاى يتمن جنب نيلك مزرعة

ولكن خالد عبد المنعم يتمثل موته الذى يهيمن منذ البدء على عالمه الشعرى كله فى أسطورة أوزوريس إذ لابد أن يأتى يوم وتجمع إيزيس أشلاءه المبعثرة ليخضر الوادى:

أنا من حقى أتبعتر

بعد أن كان هو وكل جيله:

بدأنا من لاشىء ولاحلم

بذكير همهمات وممات

مشخنين بتلك " الجراح المستحيلة المزمنة" التى يمتزج فيها الموت بالحياة فلايكون أحدهما بدون الآخر:

يا نطفة حية ميته

متشتته

الرقص لحظة الإبتدا محلاه

ويتأجج الحنين للموت "فى عز تكوين الجنين".. فى تعبير مجازى عن حالة النهوض المجهضة التى هى عنوان مرحلة بكاملها افتتحتها حرب ظافرة عام ١٩٧٣ سرعان مابدد الساسة التابعون نتائجها..

لكن ثمة:

ريحة شياط

وعياط

فهل تطفىء دموع المقهورين نار التمرد فيخبو اللهيب أم أن "**علم بلاغة الشارع**".. سيكون ذات يوم علما شعبيا كان خالد الجميل قد أودعه قبل أن يموت وفى تأن حزين كل أسراره، هو الابن الوفى الفريد لبيرم التونسى وصلاح جاهين وفؤاد حداد وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود والأبنودى، ذلك الابن الذى استكمل أدواته ونضجت تجربته قبل الأوان ليكون كما يقول حلمى سالم بحق "ابن موت".

كنا ننوى نشر الديوان الصغير قبل موت خالد عبد المنعم لنقدمه له وردة صغيرة على فراش المرض و لكننا فضلنا أن تصدر له الثقافة الجماهيرية ديوانا كما وعدنا الصديق الشاعر محمد كشيك، وتصدر له دار "شرقيات" ديواناً كما قرر الصديق حسنى سليمان، ولكن ظروف الطباعةحالت دون صدور الديوانين فى الموعد المناسب، وكان أن رحل خالد دون أن يرى شعره ليضيف لأحزاننا حزنا جديدا..

سوف نعزى أنفسنا بالقول الشائع فلتكن هذه آخر الأحزان.

ولكننا سوف نتعزى بصورة حقيقية لو خرج للوجود مشروع الصندوق القومى لعلاج الكتاب والفنانين وليكن ذلك هديتنا المتأخرة لخالد.

وستجدون أن الصراع العربى - الصهيونى يحتل مساحة كبيرة فى عددنا،ففى رسالته **لعلى سالم** يتوقف القاص **عبد المنعم الباز** عند سؤال جوهرى:

لماذا فى هذه اللحظات السوداء بالذات (هنا والآن) علينا أن نوقع اتفاقيات سلام أبدية؟ وإذا كان السياسيون نتيجة حساباتهم الخاصة لاعتبارات وتوازنات القوى يهرولون إلى التوقيع على اتفاقيات ثم يجتمعون للاتفاق على معنى الاتفاقيات التى وقعوها! فهل نتنازل كمثقفين عن وضوح رؤيتنا للحق والباطل.. للخير والشر؟"

وسوف يبقى سؤال المثقفين لعلى سالم قائما: لماذا زيارة إسرائيل وهى ماتزال تحتل الأراضى العربية وتعد مشروع السوق الشرق أوسطية للهيمنة الاقتصادية على المنطقة، وتراكم ترسانة نووية تحت رعاية الامبريالية الأمريكية...و...و..و فما هو الهدف حقا.. وهل ننقل المناقشة لمستوى آخر: ماهو الثمن؟

إن قيام بعض المثقفين بزيارة إسرائيل فى تحد سافر لكل ما استقر فى الضمير الوطنى من ضرورة استمرار المقاطعة وتشديدها كعنوان على الغضب الشعبى دليل على تفتت المثقفين المناهضين للصهيونية والامبريالية وتراجع تأثيرهم وهو ماينبغى أن نبحثه بجدية ونزاهة لتجديد أدواتنا وإعادة صياغة مواقفنا لتتلاءم مع الظروف الجديدة..

وكل عام وأنتم بخير فسوف يكون العدد معكم فى ذكرى حرب أكتوبر المجيدة.

المحررة

حوار

د. أحمد إبراهيم الهوارى:

رد اعتبار "إسماعيل أدهم"

حاوره:د. صلاح السروى، مجدى حسنين

"هذا ماجناه علىّ "إسماعيل أدهم" وتراثه".

شعور مركب يسرى فى ذهن "د. أحمد إبراهيم الهوارى". أستاذ الأدب والنقد الحديث ورئيس قسم اللغة العربية بكلية آداب الزقازيق، ومحقق وجامع تراث إسماعيل أدهم.

يمتزج فى هذا الشعور غبن السنوات العشر التى قضاها باحثاً و منقباً عن تراث المفكر المغبون أيضاً، والحياة بذهنية التسعينيات المرتدة، فى حرية العشرينيات والثلاثينيات وأفاقها الرحبة، بلا إرهاب ولا مصادرة، إذ لا يكفى أن يعلن "إسماعيل أدهم": لماذا أنا ملحد؟ ، حتى تتكاتف أقلام المفكرين فى إجلال واحترام لترد: لماذا هو ملحد، كما قال محمد فريد وجدى، ولماذا أنا مؤمن كما قال أحمد زكى أبو شادى. ويمتزج فى هذا الشعور أيضاً التهديد بالقتل وإزهاق الحياة فى إحدى البلاد العربية التى أعير إلى جامعتها(!) د. أحمد الهوارى، بسبب تدريسه تراث اسماعيل أدهم، وسحب كتبه من مكتبات البلد العربى الشقيق. وفى المقابل تأتى جائزة الدولة التشجيعية فى مصر، لترد للرجلين قليلاً من الحق، الأمر الذى دفع البعض إلى التأكيد على أن جائزة الدولة هذا العام، أعادت اكتشاف "إسماعيل أدهم" وتراثه ويقول عنها الهوارى":

لقد محت هذه الجائزة المرارة التى ترسبت فى وجدانى، وأكدت الدور التنويرى لهذا البلد، ومهما وجهنا من نقد للجوانب السلبية التى تعم حياتنا، وهو نقد للبناء وللتصحيح، يظل للإنسان المصرى الحساسية الحضارية التى تحكم انحيازه لقيم الحق والخير والجمال. وإذا وضعنا مؤلفات إسماعيل أدهم التى فازت بالجائزة فى سياق ما حدث من سوء فهم وسوء قراءة عن عمد، وأعنى تحديداً قصيدة "ثورة فى الجحيم" لجميل صدقى الزهاوى التى حللها إسماعيل أدهم، وما تعرضت له من محن كادت أن تودى بحياته عندما كنت معارا فى إحدى الجامعات العربية، كل هذا يجسد الموقف الحضارى لمصر، فالجائزة ليست تشجيعية بقدر ما هى تقدير للجهد العلمى المبذول فى جمع وتحقيق وتحرير هذا التراث فى ثلاثة أجزاء هى "أدباء معاصرون" و "شعراء معاصرون" و "قضايا ومناقشات" إلى جانب كتاب "إسماعيل أدهم" ناقداً.

المعروف أن "إسماعيل أحمد أدهم" ولد فى الإسكندرية فى ١٧ فبراير عام ١٩١١، وانتحر عن تسعة وعشرين عاماً فى ٢٣ يوليو عام ١٩٤٠، تاركاً فى جيب معطفه رسالة قال فيها إنه "قتل نفسه بالغرق فى البحر المتوسط يأسا من الدنيا وزهادة فى العيش" وكانت آخر مناصبه التى تولاها هى عضوية أكاديمية العلوم الروسية، ووكيل المعهد الروسى للدراسات الإسلامية. درس فى صباه بمدينة الإسكندرية، ثم فى استامبول، وحاز على درجة البكالوريوس فى العلوم، وهو فى العشرين من عمره، فأوفدته الحكومة التركية إلى روسيا للتخصص فى بعثة تبادل الثقافة والصلات بين الدولتين. ونال الدبلوم العالى من معهد الطبيعيات الروسية، وكذلك الدكتوراه من جامعة موسكو. درس تاريخ العلوم الرياضية وأشرف على إخراج الطبعة الأخيرة من كتاب المستشرق المشهور "سيرنجر" عن النبى محمد - صلعم- كما أخرج كتابه عن تاريخ الإسلام باللغة التركية، ثم انتخب وكيلا للمعهد الروسى للدراسات الإسلامية، ونال درجة الدكتوراه الفخرية فى الآداب والتاريخ الاسلامى والآداب العربية من جامعة موسكو.

كتب إسماعيل أدهم فى معظم الصحف والمجلات العربية التى كانت تصدر آنذاك، منها "الحديث" و "أدبى" و "المقتطف" و "الإمام" و "المكشوف" البيروتية، و "الطليعة" الدمشقية، و "العصبة" البرازيلية، و "الرسالة"، كما كتب عن معظم أعلام عصره من الأدباء والكتاب والمفكرين، أمثال "طه حسين" و "إسماعيل مظهر" و "توفيق الحيكم" و "يعقوب صروف" و "خليل مطران" و

"أحمد زكى أبو شادى" و "ميخائيل نعيمة" وغيرهم.. ويبدو أنه كان يتعجل الإنجاز النقدى، بعدما ألم به مرض السل، وأعوزته الحاجة طوال فترة الحرب العالمية الثانية، ولم يجد سبيلاً أمامه سوى شاطئ "جليم" لينهى الحياة من نفس موقع بدايتها.

المشروع الفكرى

*لنا أن نقف على المشروع الفكرى الاجتماعى لإسماعيل أدهم.. فماذا نقول؟

- يمثل الفكر الاجتماعى لإسماعيل أدهم رافدا من الروافد النظرية التى أسهمت مع روافد أخرى فى تحديد موقفه النقدى: النظرى والتطبيقى. والتأمل فى دراسات إسماعيل أدهم الاجتماعية، سيجد أرقاماً وإحصاءات ومعلومات ووثائق تدفعه إلى التثبت منها، إذ كانت أبحاثه تتميز بالموضوعية وتأتى عطاء للواقع المحسوس، وكان ينفذ فى معالجته للقضايا الفكرية إلى البواعث الأساسية، فالفكرة عنده لها دواع أولية، تضرب بجذورها فى بطون الماضى، وتأتى دراستها بربطها بأسبابها الطارئة، ليؤلف منها سلسلة متتابعة الحلقات. وتمثل المادية التاريخية رافداً من الروافد التى اعتمدها فى مباحثه التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، فمن الواضح أنه قرأ "ماركس" بعناية، وجاءت دراسته عن قضية مصر الاجتماعية والاقتصادية من ناحيتها الإنسانية نموذجاً لتطبيق هذا المنهج، فهو يساير "ماركس" فى تفسيره المادى للتاريخ، وإعطائه ميزة رئيسية لعامل الاقتصاد الذى يحدد مثاليات الإنسان وقيمه، خاصة أنه كان ينظر إلى المجتمع المصرى من ناحية تكوينه الطبقى، أى من ناحية تباين الأوضاع الطبقية لأفراد المجتمع، ويتعقب نشوء الطبقات الاجتماعية فى مصر، ويرد بدايتها إلى عهد "محمد على" ويخلص إلى أن فى مصر ثلاث طبقات هى: المجتمع البيروقراطى وقوامه أفراد البيت المالك من أسرة محمد على وأصهارها، والمجتمع البورجوازى وقوامه الاقطاعيون والمجتمع البروليتارى وهو يؤلف الأكثرية الساحقة من المصريين، وهذه الطبقات متفاوتة فى حياتها الاقتصادية ووسائل العيش .وإذا وضعنا هذه الدراسة فى سياقها التاريخى- ١٩٣٨- فسوف ننبهر بقدرة إسماعيل أدهم على التحليل العلمى للبناء الاجتماعى للمجتمع المصرى، خاصة أنه درس آثار سوء توزيع الثروة والدخل السنوى للفرد فى مصر، مؤكداً أن ذلك

حمّل طبقة المزارعين كل العبء، إذ اضطرت تلك الطبقة أن تكفى نفسها وتكفى حاجات الطبقة التى تعلوها.

***لم يقف مشروع إسماعيل أدهم عند حدود التأثر بالفلسفة الماركسية فحسب بل تتجلى تأثيرات أخرى لنظرية "تين"، كيف ترى انعكاسها على فكره النقدى؟**

- الحقيقة أن إسماعيل أدهم اقترب فى تطبيقه النقدى من نظرية "تين"، وإن تميز بقدرة على المرونة والتعديل فى محاور النظرية، فالجنس بالمعنى العرقى، امتد ليستفيد من المنهج الاثنولوجى من جانب، ومن نظرية فرويد فى التفسير النفسى من جانب آخر، كما أن الوسط أوالبيئة عمّق من مفهومه للثقافة، مستمداً من الانثربولوجيا الثقافية مقولاتها، واكتسب لديه العصر أو المرحلة الطابع التاريخى، وحاول أن يبرز دور العامل الفردى وسلطانه على البيئة. ويمكن أن نتلمس أصداء نظرية "تين" فى نقده التطبيقى ، ففى دراسته عن "جميل صدقى الزهاوى" ذهب إسماعيل أدهم إلى تطبيق قانون الوراثة على أدباء العربية، فجعل طائفة عربية محصنة ، وطائفة ذات أصول ليست عربية، كابن الرومى وأبى نواس وبشار بن برد وابن المقفع، وأكد أن الموضوعية البادية فى آثارهم إنما تعود إلى وراثتهم ، فهو يجزم بقانون الوراثة فى الطباع، ويجعل للدم هذا الأثر العظيم فى توجيه العبقرية، وكأننا على مشارف المنهج الاثنولوجى.

لكن ينبغى عدم المغالاة فى تأثير قانون الوراثة على نحو ما ذهب إسماعيل أدهم، فالبيئة لها أثر لا يقل أهمية- إن لم يزد- عن أثر الوراثة، فابن الرومى وأبو نواس وبشار بن برد .. عاشوا فى عصر يفتق الأذهان الكليلة، ويزهر القرائح الجافة، ومن ثم فللبيئة الأثر الأحق فى جعل هؤلاء الشعراء ذوى عبقرية شعرية متميزة.

كذلك فى دراسته عن "توفيق الحكيم" تناول شخصيته وفنه فى ضوء نظرية "تين"، مع رحابة فى التطبيق وسعة أفق فى النظر للشخصية الأدبية، وانتهى إلى التأكيد على طبيعة "توفيق الحكيم" الفطرية التى تكيفت بها نفسه بفعل الطبيعة السلالية التى انحدر منها، وأن البيئة التى أحاطت بحياته وتفاعلت مع طبيعته الفطرية كان لها أثر هام فى ذلك الأمر، ويعنى بالبيئة هنا المجتمع والأسرة معاً.

كما يتجاوز إسماعيل أدهم القصور الذى لاحظه النقاد على نظرية "تين" من حيث أغفالها لدور الشخصية الفردية ، ويتجلى ذلك فى دراساته لأعلام الشعر العربى الحديث، أمثال جميل صدقى الزهاوى(١٨٦٣-١٩٣٦)،

وأحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥)، وخليل مطران(١٨٧١ - ١٩٤٩) ، وميخائيل نعيمة، والشاعر التركى عبد الحق حامد (١٨٥١ - ١٩٢٧)- هذا فضلا عن دراساته للأدباء المعاصرين أمثال إسماعيل مظهر وطه حسين ويعقوب صروف، وهو فى هذه الدراسات ينظر إلى الشخصية الأدبية والفنية من خلال هذه النظرية الموضوعية، فى إطار المحاور التى أرسى دعامتها "تين" فى نظريته : الجنس ، الوراثة، العصر، مع قدر كبير من المرونة والتعديل واستثمار منجزات علم النفس والانثربولوجى والتاريخ الاجتماعى.

انثربولوجيا واثنولوجيا

-بدأت فى هذه الفترة أجناس أدبية جديدة تطرح نفسها بقوة فى الساحة الإبداعية المصرية والعربية على السواء مثل الرواية والمسرحية.. إلى أى مدى تفاعل المنهج الانثربولوجى والمنهج الاثنولوجى فى تحديد موقف إسماعيل أدهم من هذه الأجناس الأدبية ومعرفة الأدب العربى الحديث بها؟

- بداية لى أن أشير إلى أن إسماعيل أدهم كان يرى فروقا بين عقليات الشعوب ، فطبيعة العقل الفرنسى، غير طبيعة العقل الألمانى، وهما غيرهما بالنسبة لطبيعة العقل الإنجليزى، هذه الطبيعة هى خصائص ذلك الشعب، يعكسها فى مرآة نفسه ، ويتلون بها النتاج العقلى لأفراده، سواء كان نتاجا علميا أو أدبياً، ولاريب أن هذه نظرة تتسم بالتعصب السلالى، والفروق بين الثقافتين الشرقية والغربية، ترتد إلى فعل البيئة والتراكم الثقافى أكثر من كونها عطاء لعنصر الوراثة ، على نحو ما ذهب إسماعيل آدهم.

فهو يقول بأن خصائص أى أدب لأية أمة لا يمكن تخليصها من العوامل والمؤثرات التى كونت طبيعة هذه الأمة، وجعلت لها روحا ثابته تميزها عن غيرها من الأمم ، ودراسة هذه الروح الثابته التى يعبر عنها بروح الأمة، والتى تظهر فى جميع أدوار تاريخها، شئ لاغنى للباحث فى الآداب وتاريخها عنه، لأن الآداب نتاج للنفس البشرية، تتأثر بالعوامل والمؤثرات التى تتكيف تبعا لها النفس البشرية، ومن ثم.. فدراسة خصائص الأدب العربى لا يمكن أن نخلص بها بعيداً عن دراسة روح الأمة العربية، والتى تنصب فى المحيط الذى تحيا به، فتكون ما يطلق عليه إسماعيل أدهم اصطلاح "البيئة"، ثم يقرر أن أول شئ نلمسه فى الآداب العربية أنها ذاتية، تنقصها المقدرة على التجرد من الشخصية، ومن هنا

يمكننا أن نقف على السبب الذى قعد بالآداب العربية عن التصوير،لأنه يستلزم التجرد عن الذاتية، وعرض الظواهر الطبيعية فى شكلها الموضوعى، وهذه بعيدة عن طبيعة العقل العربى، ولكن لاينسينا هذا النقص، استكمال الأدب العربى- من ناحية الذاتية- التى بلغت قيمتها عند المتنبى.

ولا يجب فى نظر إسماعيل أدهم أن نخلط بين شعر ابن الرومى وبشار بن برد وأبى نواس وأدب ابن المقفع وغيرهم من الأعاجم، وبين أدب العرب، فإن ما فى أدبهم من الطلاقة الموضوعية، راجع إلى وراثتهم الآرية.

ولو ارتكز إسماعيل أدهم على البيئة بمفهومها الحضارى الإسلامى، لأدرك أن عنصر البيئة الإسلامية، وليس الوراثة، هو الذى أكسب هؤلاء ما تميزوا به من عبقرية، ولعدل من ثم من أحكامه النقدية.

لكنه كان يرى أن الثقافة عند العرب تسم بالذاتية، فى حين تتسم عند اليونان بالموضوعية، ويتولد عن ذلك إنك لن تجد فى الأدب العربى شعراً قصصيا أو تمثيليا أو تصويريا، لأن هذا يستلزم الانسحاب من آفاق الذاتية، إلى رحاب الموضوعية، ولا أدرى ماذا يقول إسماعيل أدهم عن ملحمة جلجامش فى الحضارة البابلية، وعن القصص الفرعونى والأدب المصرى القديم، ألا ينهض هذا دليلاً على أن أثر البيئة أفضل من أثر الوراثة؟!..

فالتعصب السلالى دفع إسماعيل أدهم لهذا التحامل غير الموضوعى، وجرد الأدب العربى القديم من القصة، ومن الطابع الموضوعى فى الشعر استنادا لعامل الوراثة، وفى الوقت نفسه يستند إلى أثر البيئة والعصر فى معرفة الأدب العربى الحديث بالأجناس الأدبية الموضوعية، ترى ماذا يحدث لنظريته لو انسحب مفهوم البيئة على الأدب العربى القديم؟!

ماهية الشعر

فى هذا الإطار لنا أن نقف عند رؤية إسماعيل أدهم لماهية الشعر؟

- ينطلق فى تعريفه لماهية الشعر من منهج لغوى مقارن، فيقف أمام مدلول الكلمة فى اللغة العربية، ثم يعرض لشواهد من استخدام الكلمة فى آيات القرآن الكريم، وهو يتكئ على تعريف الأزهرى للشعر، بأنه الشعر القريض المحدود بعلامات لايجاوزها، والجمع أشعار، وقائله الشاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، على أن دلالة الكلمة فى التراث العربى القديم فى الجاهلية، حملت معنى العلم

والمعرفة، والأصل في الكلمة "الشعور" ، جاء في سورة الأنعام (١٠٩/٦): "وما يشعركم أنها إذا جاءت لايؤمنون".

ويناقش إسماعيل أدهم آراء العلماء من المستشرقين فيرفض رأى من يذهب إلى أن الكلمة ذات أصل فى لغة العبريين، بمعنى الترتيلة والتسبيحة المقدسة، ويؤكد أن هذا مجرد وهم، فالكلمة استعملت بهذا المعنى فى بعض مواضع من العهد القديم، بينما هى فى الأصل تفيد معنى الشعور ، ثم انتقلت فى العبرية إلى معنى العلم والمعرفة، فلفظة "شأر" العبرية تستعمل بمعنى المسكة من العقل والمعرفة وهذا الاستعمال المقابل فى العبرية للاستعمال العربى، يحمل فى نفسه أملاً يدل على العشور، فكلمة "شعر" اشتركت العربية والعبرية فى تطور دلالة الكلمة من معنى الشعور إلى معنى العلم والحكمة، لهما أصل مستمد من الغيب عند العرب، فأصحاب الحجى هم أصحاب المعرفة، من المتصلين بقوى الغيب من الجن والشياطين، ومن هنا جاء أن لكل شاعر شيطانا يوحى إليه بما يقول.

وحديث إسماعيل أدهم عن وظيفة الشعر ورسالة الشاعر ، تصدر عن النظرية الرومانسية للفن والفنان، فوظيفة الشعر عنده هى التعبير عن الحياة فى سرها الروحى، ولما كانت الدنيا تملى على الشاعر صورا من الحياة، فهذه الصور من حيث إنها تخالط شعور الشاعر وتجئ من وجدانه، فإنها تجعل أغراض الشعر منتهية عند حد التعبير عما فى الوجدان من معانى الحياة وصورها التى خالطته، فالشاعر إنسان لا يعنى بالجمال، إلا بقدر ما هو مثبت فى تضاعيف الحياة التى تبدو معكوسة فى إطار ذاته، ولا يعنى بإبراز اللذة والألم فى شعره إلا بالمقدار الذى يخالط شعوره منها،. وعمق استيعاب الشاعر للحياة، وعرضه لمشاعره وإحساساته، تحدد معنى قيمة الشاعر من الشاعرية الصحيحة.

*وهل يمكننا المقارنة بين مفهومه للشعر وبين سياق مفهوم نقاد عصره للشعر كذلك؟

– يقوم فن الشعر عند إسماعيل أدهم على نظرية التعبير، وهى جوهر النظرية الرمانسية، التى تتعامل مع الفن من خلال معطيات الفنان، وقد تركت نظرية التعبير بصماتها على النقاد المعاصرين لإسماعيل أدهم ، فالعقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤) يرى أن الأدب تعبير والتعبير غاية مقصودة وغاية كافية، ولافرق بين الأديب المعبر بنظمه ونثره، وبين الموسيقى المعبر بألحانه ونغماته، فكلاهما يصف النفس الإنسانية فى حالة من حالاتها، والشعر

هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وكل ما دخل فى هذا الباب، فهو شعر وإن كان مدحاً أو هجاءً أو وصفاً للإبل أو الأطلال، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر، وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث، فالتعبير الجميل عن الشعور الصادق عالم لا ينحصر فى قالب ولا يتقيد بمثال.

والشعر عند المازنى هو خاطر لايزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفسا ، فالشعر هو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية، لما يدور فيها ويطيف بها ويجرى حولها، ولا بد فى الشعر من عاطفة يفضى بها إليك الشاعر، ويستريح أو يحركها فى نفسك .

وعند عبد الرحمن شكرى نجد أن العاطفة تحتل مكانا رفيعاً ، فهى للشعر بمكانة النور والنار.

وعلة الشعر عند محمد حسين هيكل تقوم على أساس عميق سنده الشعور الإنسانى الصحيح ، والإلهام فى الشعر الصحيح داخلى، يصدر عن النفس ذاتها ويهتز كل وجود الشاعر لإنه الفيض المضئ لحياته.

والشاعر عند ميخائيل نعيمة هو نبى وفيلسوف ومصور وموسيقى وكاهن، ويعلو به حيث تعانق روح الشاعر روح الكون.. وجميعهم - بمن فيهم إسماعيل أدهم- ينظرون إلى الشعر من منطلق الرومانسية ، وأنه يصدر عن الذات الشاعرة فالشاعر عند إسماعيل أدهم ينظر إلى العالم من خلال الأنا ومن ثم فانسحاب ذاتية الشاعر على الحياة، ومجيئ شعره من مخالطة وجدانه لها، تستمد خطوطها من نفس الشاعر وطبيعته، بمعنى أن الشعر- من حيث الموضوع- قطعة من الحياة، يعرفها لنا الشاعر من خلال مزاجه، وينقلها إلى الجو الذى خلقه فى شعره، فنشعر وكأننا نحيا فيه و معه نتحرك، هذا العرض مستمد من ذاتية الشاعر ومزاجه الذى يتأثر ببيئته الاجتماعية، فالشعر مظهر نفسى يدل على وجه تفهم الحياة والإحساس بها.

ازدواجية المنهج

*ماهى الأسس الجمالية التى ارتكز عليها إسماعيل أدهم للكشف عن القيم الفنية والدلالة الاجتماعية للنص الأدبى؟

- يرتكز الفكر النقدى لإسماعيل أدهم - جماليا - على أفكار الفيلسوف الإيطالى "كروتشه"، الذى يوحد بين التعبير والجمال، والفن عنده حدس، ويستثمر إسماعيل أدهم هذه التعاليم فى دراساته النقدية التطبيقية، مؤكداً أن المادة الشعرية لا توجد فى وجدان الشاعر إلا ويوجد معها تعبيرها وشكلها

المنظور. ومن جانب آخر يرتكز إسماعيل أدهم نقديا على "ماتيو أرنولد وبرادلي" في مفهومه لقضية الشكل والمضمون، كاشفا في دراساته عن وعي ناضج بوحدة الشكل والمضمون جماليا، فالشعر بناء متكامل، وكيان حي متماسك، وليس هناك محل للحديث عن قالب أو شكل منفصلاً عن محتواه أو العكس.

*ألا تلمس ازدواجية في منهج إسماعيل أدهم النقدي والفكري على السواء؟

- هذه ملاحظة منهجية، تشوب فكره النقدي، وتتراءى من تصور ناقد رومانسي يستعين بالمنهج الرياضي والإحصاء والمادية الجدلية، ويعتمد على الموضوعي لا الذاتي، لكنني ألتمس تأويلاً لهذه الملاحظة من خلال المنحنى الشخصي لإسماعيل أدهم نفسه، وكذلك منحنى تاريخ الفكر، إذ لم يمتد به العمر ليقوم بتأصيل نظرى متماسك في تفصيلاته وجزئياته، سواء لطبيعة الأدب أو وظيفته، أو لطبيعة النقد وغايته، وذلك داخل وعاء فلسفي تتميز فيه المذاهب الأدبية من حيث استنادها إلى أسس فلسفية، تبرر ماهيتها ووظيفتها، فثمة خبرات تكتسب بتراكم الخبرة المعرفية للإنسان وللعطاء الإنساني، يتحقق مع الزمن، في العلوم الإنسانية كافة، وفي الأدب والفن خاصة.

وهناك أكثر من مثال من استقراء تاريخ الفكر، على تطور الفكر الفلسفي أو النقدي لدى الفيلسوف أو الناقد، فـ "هيبوليت تين" نفسه الذي ترك بصماته على الفكر النقدي عامة، وإسماعيل أدهم خاصة، قال عنه نقاده إنه كان هيجليا، في الأساس، وماركس قبل أن يستقل عن هيجل كان مثاليا، كما أن الإزدواجيةالتي يصادفها القارئ في الفكر النقدي لإسماعيل أدهم، تطالعنا لدى ناقد كبير هو محمد مندور،فثمة تأثير متبادل بين الرومانسية والواقعية، بين الذاتية والموضوعية، على اعتبار إنهما عطاء للبرجوازية، والرومانسية ذاتها لم تغفل المجتمع، إذا أكد الرومانسيون على أثر البيئة الاجتماعية في الفن، وتعالت تعبيرات على شاكلة: الأدب تعبير عن المجتمع، وكما يكون المجتمع يكون الفن.

رؤى نقدية

*من خلال ممارستك النقدية ما هي أبرز القضايا التي تبدو في المشهد النقدي المعاصر؟

- لعل أبرز القضايا التي يمكن أن نقف أمامها ، تتمثل في ثلاث قضايا

هى قضية المصطلح النقدى، وقضية الحداثة، وقضية الأسلوبية، إذ تكاد تهيمن على النشاط النقدى.

ومن أزمة المصطلح تنشأ أزمة ترسيم الحدود بين العلوم المتمازجة الاختصاصات، وتكمن الآفة فى أن النقد المعاصر يتخذ من العلوم الطبيعية المثل الأعلى الذى يسعى للوصول إليه، وأنه فى نظر هؤلاء لايمكن أن يصل إلى هذا المطلب، إلا إذا تخلى عن فوضى الاحكام الانطباعية وارتكز على قوانين منضبطة، والسؤال- على نحو ما سبق أن طرحه د. شكرى عياد - هل نموذج العلوم الطبيعية هو النموذج الوحيد لما نسميه العلوم؟ فقيمة المصطلح تكمن فى قدرته على صك المفهوم المحدد الدال ليكتسب الثبات والقبول العام، وهو متحقق فى المصطلحات العلمية، وقيمة المصطلح الأدبى تتحقق بقدر ما يستخلص من داخل النص الأدبى لا من خارجه، فما يحدث فى الساحة النقدية من فوضى الأحكام النقدية، يرد فى التحليل الأخير إلى عدم تحديد المصطلح ، الذى يعكس غياب اللغة المشتركة بين المشتغلين بحقل النقد.

أما قضية الحداثة فهى ترتبط بفكرة التغيير، ويتحدث مؤرخو الأدب عن حداثة أبى نواس، وتجديد أبى تمام، وهنا ترتبط الكلمة بدلالة الابتكار، التى تختلف عن دلالة الاستهجان عندما ترتبط الحداثة بالعقائد والعبادات، فالحداثة الحقة هى التى تصاحب التطور الحضارى وتعبر عنه أصدق تعبير، والإيغال فى المحلية يستوجب استيعاب واحتضان التراث بكل ما فيه من خصوصية محلية ومشترك إنسانى، وإذا كان المثقف الغربى يشعر ببنوته للحضارة اليونانية، فعلى المثقف العربى أن يشعر ببنوته للحضارة الإسلامية، وما سبقها من حضارات نبعت فى هذه البيئة المختلفة عن بيئة أوروبا، فالكلام عن الحداثة فى الأدب الأوروبى هو لاحق أو مصاحب لهذه الظاهرة، وليس سابقاً لها على الاطلاق، أما عندنا فالوضع سابق للإنتاج الإبداعى الحداثى، لدرجة أن أصبح لكلمة الحداثة دلالة تقييمية، على أنها آية على القيمة والتقدم.

أما الاهتمام بالإسلوبية، فقد جاء بعد الانحسار النسبى لتيار نقد المضمون الذى ساد فى الخمسينيات والستينيات، ولا يعنى هذا أن هذا التيار استنفد دوره، لكن الإلحاح على الأسلوبية أدى إلى إعلان أن التركيز على مضمون العمل الفنى غير كاف للدلالة على الكشف عن قيمة النص الأدبى الفنية والجمالية . ولكن لا يعد علم الاسلوب منهجا، لإنه داخل علم



الأسلوب عدد من المناهج منها المقاربة الإحصائية والمنهج البنيوى والمحاولة التى تبذلها الإسلوبية هى ربط الحكم النقدى بالخواص الإسلوبية الموضوعية، وهى بهذا الشكل إسهام من معسكر اللغويين فى إضاءة ظاهرة تتطلب تفسيراً، ومن منظور اللغويين يتجاوز الأمر النص الأدبى، فكل نص قابل للتناول الأسلوبى ، بل أن اللهجات نفسها هى أنماط من الأساليب ، تدخل فى نطاق اهتمام الإسلوبيين بهذا المنطق.

*الملاحظ أن هناك تراكم نقدى هائل سواء فى العصور الإسلامية الأولى، أو فى بداية هذا القرن لماذا لم يؤد كل هذا إلى خلق نظرية عربية فى النقد؟

- ينبغى أن نتذكر أن النظرية النقدية المعاصرة ثمرة لفلسفة معينة سادت تلك المجتمعات، وما طرأ على العلوم الإنسانية من تطور مذهل ، ومن هنا جاءت تلك النظريات تعبيراً فلسفيا يعكس تجلياتها بكل ما فيها من تخصيص إنسانى أو تجريد فلسفى . وأى حركة أدبية عظيمة، لابد أن تسندها حركة فلسفية عظيمة، فلا يمكن أن نفهم مذهب أبى تمام فى الشعر ، مالم نتعرف على بيئة المتكلمين، وينبغى أن نتعلم كيف ننفتح على تراثنا لنكتشف كنوزه ، فهناك نظريات فى اللغة والدلالة والسياق انتجتها العبقرية الإسلامية فى عصور مختلفة، ونحن بحاجة أن نزيح الغشاوة التى رانت على عيوننا بفعل تثبيتها على منجزات الآخر، ونتأمل فى يواقيت



منظومة العلوم الإسلامية. إننا كما يقول د. شكرى عياد إذا أردنا أن نفكر فى الأدب تفكيرا يستحق أن نعرضه على الناس، فيجب أن نقرأ الأدب قراءة واعية متأهلة، سواء كان عربيا أو غير عربي، وربما من جاء بعدنا من أطلق على قراءتنا هذه نظرية، كما يتحدث الدارسون فى زماننا عن نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجانى" وهو لم يسم كلامه نظرية.

ضـــــوء

- د. أحمد إبراهيم الهوارى
- مواليد ١٩٤١/١١/٥ سيناء
- حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة العربية عام ١٩٦٤، وأنجز رسالته فى الماجستير عن البطل فى الرواية العربية، عام ١٩٧٦، ورسالته فى الدكتوراه عن نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر.
- من مؤلفاته

البطل المعاصر فى الرواية المصرية - الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث - نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر- مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر- نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام- الفكرة العربية فى عودة الروح- المؤلفات الكاملة لإسماعيل أدهم.

- يشغل حاليا منصب رئيس قسم اللغة العربية بكلية آداب الزقازيق.

ملـــف

(الجزء الثانى)



مصطفى زيور:

علـم النفـس وعلـم الوطـن

د. حسين عبد القادر/ د. فرج أحمد فرج/
د. خديجة الحباشنة

إعداد:

د.حسين عبد القادر
أستاذ علم النفس بآداب المنصورة

ملف

مصطفى زيور علماً من رواد التنوير
(سبتمبر ١٩٠٧ - سبتمبر ١٩٩٠)

أتركُ شرايينى فيكم

د. حسين عبد القادر

أستاذ التحليل النفسى المنتدب
بكلية الآداب جامعة المنصورة

من فيض روحه يكون الحديث.. وفى باحة القلب بكل القلوب التى عايشته، تعلمت على يديه، زاملته، أو كان شفاؤها بعضاً من ثمار غرسه تترقرق كلمات خجلى فى نهره الذى لاينضب، وهو الشامخ الذى يخلده عطاؤه للأبناء والمريدين، وللعلم وعطشى المعرفة، وقد كان محللاً نفسياً وطبيباً، وعالماً فيلسوفاً، وقبل ذلك كله إنسانا، جمع باقتدار بين مؤهلات عدة، وقدرات بازغة، فقد حصل على ليسانس الآداب من قسم الدراسات الفلسفية من الجامعة المصرية (جامعة فؤاد الأول) بالدفعة الأولى بها (١٩٢٩) وفيها تلقى اصول الفلسفة ومدارسها وعصورها على يد حشد من الفلاسفة الأجانب والمصريين، منهم بريية BREHIER, M, لالاند LALAND, A رى REY,E هوستليه HOSTELET,M منصور (باشا) فهمى والشيخ مصطفى عبد الرازق. وما أكثر ما كان يذكر أساتذته بإعزاز وتوقير يستطيع المرء أن يدرك معه أى نبت وأرومة كانها زيور، وأى أواصر جمعته بأساتذته ومجرد مثال على ذلك مطلع خطاب استاذه منصور (باشا) فهمى له بمناسبة صدور العدد الأول من مجلة علم النفس (١٩٤٥ - ١٩٥٣) والتى أنشأها مع زميله «يوسف مراد» خريج الدفعة الثانية من الجامعة المصرية (١٩٣٠)، إذ يستهل الأستاذ خطابه

المفتوح قائلاً:

«ولدنا....

تلقيت الخطاب الذى تطلبون فيه أن أكتب كلمة أقدم بها دورية لعلم النفس تصدرونها مع ولدنا زميلكم الأستاذ الدكتور يوسف مراد. وإن أول ما اتصل بنفسى عند قراءة هذا الخطاب كان فيضاً من السرور شعرت به حين تمثلت أن فيمن ساهمت فى ترويضهم على الدراسات الفلسفية من أصبحوا اليوم من حذاقها وعشاقها وشيعتها، العاملين على نشرها بين المثقفين....» (١)

علاقة حميمة وطيدة تربط بين الابن وأستاذه، لتستعيد الوقائع دورتها، ونتعلم منه كيف يحب الأستاذ أبناءه، وكيف بفضل عطائه وشموخ قيمه وعلمه، نرتبط نحن الأبناء بمن كان له علينا فضل الميلاد المتجدد والإبحار فى رحاب علمه الذى لايغيض، وتعاليمه التحليل النفسى - موجة من دوامات تسوية الصراع الأوديبى، لكن النفس الفتية التى يغمرها صفاء البصيرة، لم تحتج لأكثر من خطاب ودود لوالده رضوان زيور كبير أطباء وزارة المعارف آنذاك، يخبره فيه بما اعتزمه من تحويل دراسته من الفلسفة إلى الطب تمهيداً لدراسته للتحليل النفسى، ذلك الذى رأى له فى مكتبة والده بالقاهرة كتاباً معنوناً بالإنجليزية باسم «محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى» بجانب مقال لكارل أبراهام كتب له المقدمة سيجموند فرويد، وكان بعنوان «التحليل النفسى وأعصبة الحرب» وكانت الموافقة العجلى (برجوع البريد) من والده بداية جديدة لمنعطف جديد، هو قدر زيور المصنوع بصنعه كى ييمم لشطآن جديدة على امتداد ضفاف نهر العلم الذى لاينتهى، فدرس - بناء على توجيه أساتذته - فى كليتى العلوم والآداب مقررات موزعة بين الكليتين حتى حصل على الليسانس فى العلوم، ويا لها من رحلة بدأها بالحصول على شهادة العلوم الطبية والكيميائية والبيولوجية من جامعة باريس (كلية العلوم ١٩٣٣)، ثم التحق بكلية الطب وواصل ليله بنهاره حتى حصل على درجة الدكتوراه فى الطب عام ١٩٤١، ولكنها هذه المرة كانت من جامعة ليون والتى كان قد انتقل إليها من باريس بعد احتدام معارك الحرب العالمية الثانية، وكان عنوان أطروحته «الأفيزيا والخرق المخى» (العسر الدماغى) وكانت بذاتها «تتويجا للدراسات الطبية التى قام بها... ويكون الدكتور مصطفى زيور فى اتجاهه هذا مخلصاً للتقاليد الفرنسية فى الجمع بين الثقافة الطبية والثقافة السيكولوجية» (٤)،

ومن المعروف أن هذه الأطروحة المتفردة كانت تحت إشراف العلامة النيرولوجي الشهير فرومان تلميذ بابينسكي، وفرومان في حينها واحد من أبرز رواد التفكير النقدي الدينامي في الطب العصبي النفسي. كما يذكر لنا يوسف مراد (٥)، وعلّ موضوع دراسته والمنهج الذى استخدمه هو ما ألزمه بالحصول عام ١٩٣٩ على دبلوم علم النفس التجريبي من معهد علم النفس بالسوربون.

لم يكتف مصطفى زيور إذن بالجمع بين كليتي العلوم والآداب ثم الالتحاق بكلية الطب بل ها هو يحصل أيضاً على دبلوم الدراسات العليا في علم النفس التجريبي الذى كان ضرورياً ليتواكب بعدها مع تاريخه العلمي، تاريخ مهني يتناغم مع ريادته في ميادين عدة، وما أقل ما عرفناه منه عندما كان يرجعنا التطواف إليه، إلا عندما نلح من أجل معرفة توثيقية فقد كان على شموخ قامته، شحيحاً في الحديث عن نفسه، بل علّ ذلك كان جزءا من ديناميات الشموخ، فقد كانت كنوز علمه مذخورة لكل سائل، وثراؤه المعرفي طيّعاً لمن أراد إلا أن يكون حديثاً عن نفسه، ورغمها، فنحن نعرف كيف أقبل - بناء على توصية من أساتذته - على امتحانات هي في ذاتها مسابقات تفرضها التقاليد الجامعية الفرنسية في الطب النيورولوجي (أمراض الجهاز العصبي)، والطب العقلي، إلى أن ظفر بوظيفة طبيب مقيم في مستشفى تعليمي تابع لكلية الطب، لينتهي به المطاف بعد عديد من المسابقات ليصبح رئيسا لعيادة الأمراض العقلية والمخ التابعة لكلية الطب بجامعة باريس وفيها كان إلى ترسى الأخلاق قبل العلم، والعلم مع الإبحار دوما للمراقي الصعبة والجديد، وكان زيور في ذلك كله رعيلا وحده. حين يرجعنا التطواف إليه، كان يمضي بنا في كل أفق قصي، ويعبر بنا كل المدارات، يشق بتوجيهاته والأصول إلى تعلمناها منه موج العلم المتلاطم، بقدر ما نتذكر سعيه الدؤوب الذى لاينضب من أجل المعرفة ممزوجة بنسيج من ذكريات دافعة للوفاء، فقد لايعلم البعض أن محاضرات لالاند في الفلسفة (٢) والتي ترجمها للعربية أستاذه أحمد حسن الزيات والمرحوم يوسف كرم، قد قوبلت مخطوطتها الأولى بمخطوطته التي كان يكتبها وراء أستاذه لالاند، وقد جمعته بصاحب الرسالة (أحمد حسن الزيات) أواصر تلقى، فقد كان الزيات أستاذ اللغة العربية التي تلقاها زيور على يديه بالمدرسة الأمريكية الثانوية (والتي انتهى إليها مطافه ليحصل منها على البكالوريا عام ١٩٢٥) وظلت الصلة

لاتنقطع ما بين الأستاذ (الزيات) وتلميذه (زيور)، وعندما تقرر أن تترجم محاضرات لالاند فى الفلسفة كانت مخطوطة التلميذ عونا للمترجمين. حب يجمع وتنشئة تدفع إليه، وهو الذى سيذكرنا بعد حين بأن الحب «هو المطلع من اللاوجود إلى الوجود» (٣)، ولحبه لأبنائه مآثر وأياد، فبالحب كان يفيض علينا بنبع للجديد دوماً، وبالحب، علمنا - نحن تلامذته - ومريديه - كيف نجمع كل الفصول بعمق الأواصر، فنتساند بجدل المعرفة، ونتآسى ونتعلم ممن سبقونا على دربها، ونندفع - بالحب - عطشى لكل معرفة.

جمعه الاعزاز والتقدير وشغف العلم بأساتذته فأحبوه، ولولا هذا الحب الذى عانق إنكباباً وجلداً فى طلب العلم لما انتهى تحصيله العلمى إلى ما آل إليه بفرنسا، فمنذ عامه الأول بباريس ها هو ذا يحصل على شهادة الفلسفة العامة وعلم المنطق من السوربون (١٩٣٠) وفى العام التالى يحصل على شهادة علم النفس العام (١٩٣١)، ويرنو منذها للتحليل النفسى إذ كان ضمن أساتذته آنذاك العلامة «جورج ديما»، الذى يشير ضمن ما يحاضر عنه للتحليل النفسى ويريد الطالب زيور أن يدرس هذا العلم الجديد الذى يحس فيه أنموذجاً منفرداً من المعرفة بالنفس، لكن الأستاذ يذكر لتلميذه أن التقاليد العلمية الفرنسية تلزم بأن يكون المحلل النفسى طبيبا أولاً، وتستبد الحيرة بالطالب ويهرع للعلامة جوستاف ميشو والذى تلقى على يديه بالجامعة المصرية آداب اللغة الفرنسية وكان عميداً لكلية الآداب فى سنتى الطالب الأخيرتين بالكلية، وهو يومها، قد عاد لعمله بالسوربون، ولاينسى الأستاذ حوارات تلميذه المصرى بالجامعة المصرية حول أناتول فرانس، وباسكال، وسانت بيف، وها هو يقرأ دخيلة تلميذه أو علها عبارة عابرة، لكنها تمس أعماق الواثق من نفسه، الطلعة الذى لا يأبه للصعب.

«- زيفار (هكذا كان ينطقها ميشو الذى نال دكتوراه الدولة والأجريجاسيون وعاد أستاذاً لآداب اللغة الفرنسية بالسوربون).. القرار صعب، لكنه قرارك.. والدك على ما أظن طبيباً، أليس كذلك؟!.

ويستبصر ابن الرابعة والعشرين بالكثير، لكن ما أصعب القرار الذى يمثل - بلغة لزاما عليه أن يقوم بواجبات تعليمية واشرافية بالنسبة للطلاب والمرضى بجانب الأبحاث التى تلزم بها النظم الفرنسية لمن يتولى مثل هذا المنصب. وكان من نتائج هذه الحقبة أن نشر فى الانسكلوبيديا الطبية الفرنسية والحوليات الطبية النفسية - عديدا من الدراسات فى

الأمراض السيكوسوماتية والتى يعتبر من روادها، وستظل بعض أبحاثه فيها غير مسبوقة علي الصعيد الدولى، بل إن واحدا منها على الأقل، يعد من الأبحاث المتفردة، والتى لم نقع على مثيل لها فى الموضوع الذى تناولته، ونعنى بذلك «دراسة سيكوسوماتية (نفسجسمية) لحالة شاب مريض بالماء الأزرق الزمن». (٦)

ولم يكن مستغربا والحال هذه أن تحتفى به الجامعة الفرنسية عندما ذهب للعلاج بفرنسا فى منتصف الثمانينيات. ويتقرر علاجه على نفقة الجامعة الفرنسية آنئذ، ويا له من تقدير لعالم أعطى البلد الذى تعلم فيه بعضا من خبراته وعلمه، وهو الذى لم يحصل منها على دراساته الأكاديمية الطبية فحسب، بل أقبل فيها إبان قيامه بمهام منصب رئيس عيادة بكلية الطب على التدريب بمعهد التحليل النفسى بباريس قرابة أربعة أعوام، حتى حصل على زمالة جمعية باريس للتحليل النفسى،، ثم زمالة الاتحاد الدولى للتحليل النفسى فكان أول محلل نفسى مصرى شاء قدره أن يقوم بتحليله (كما تقضى تقاليد التحليل النفسى) إثنان من أئمة التحليل النفسى كان آخرهما العلامة ناخت، وكان سطوع اسم زيور فى القائمة الدولية للمحللين النفسيين مفخرة لمصر، وإن كانت المفخرة التى تستحق الإشادة كما كان يذكر دوما، هى سطوع شمس أبنائه من محللين نفسيين والذين أصبحوا ملء العالم وسمعه، فقد تكثّر زيور فى أبنائه بحق وفاض بهم وازداد نهر عطائه، إذ أصبح كل منهم علماً بذاته ومدرسة ومناراً، فها هو مصطفى صفوان العلم العلم الأول على اللاكانيه واللاكانيين (أتباع جاك لاكان) وان كان من المعروف أن كل لاكانى إنما هو تيار بذاته، إلا أن صفوان ليس رافداً أو تياراً بل هو فى سمع أوروبا علماً وحده، وما أكثر أتباعه ومريديه وما أدق رؤاه التى يعكفون على ترجمتها فور نشره لها ويسابقون على التعلم منها، وها هو سامى محمود على، الطير المهاجر الذى أصبح أستاذاً بكلية الإنسانيات بباريس (باريس٧)، ومنشىء أول معهد فى العالم للأمراض النفسجسمية والذى يمتلك ناصية نظرية متفردة فى الأمراض السيكوسوماتية لاتثق بغير اسمه، حتى أصبح زائراً دائماً لجامعات العالم بقدر ما ينشر طلابه فى أرجاء عدة يبشرون بنظريته التى أصبحت أيكة شامخة فى موضوعها، وأحمد فائق المهاجر مرغماً لكندا منذ أوائل السبعينيات ليصبح اليوم واحداً من أعز الأسماء بين أقرانه وبصيرة عالم تخطى مصرنا بنفحات الإعجاب برؤاه

ويكفى أن نعرف أنه تنازل مختاراً عن الرئاسة الدورية لمعهد التحليل النفسى بكندا لنعرف أى محلل نفسى هو، وكلهم - مع اختلاف الأجيال - أبناء زيور الذين تفتخر بهم مصرنا ومعهم عبد السلام القفاش فى انجلترا، والتى ذهب إليها بعد أن أرسله زيور فى أول بعثة متخصصة للتحليل النفسى، فأنهى تحليله وحصل على درجة الدكتوراه، واستقر به المقام محللاً نفسياً طلعة شاء قدره أن يختلف مع الجمعية البريطانية للتحليل النفسى، وليس أدل على مكانته من عودته إليها مكرما ليصبح والمرحومة فايزة كامل نجمين نطالع اسميهما ممثلين لمصر فى قائمة الجمعية الدولية للتحليل النفسى - (٧)، وما أكثر الأبناء الذين تعلموا على يد زيور، وكانت محاضراته لهم اشتياقاً عندما يطل بوجهه الحدوب، وعلمه الغزير الذى مكنهم من أن يكونوا أنداداً بين الآخرين كمشتغلين بعلم النفس - لا التحليل النفسى فحسب - الذى فتح لهم زيور منافذه ولم يبخل عليهم بعطاء فانتشروا فى أنحاء العالم الأربع، نذكر منهم - على سبيل المثال - بأمريكا رجاء مازن، كمال جندى ومحسن يوسف، وبكندا انطوانيت جورجى، وفى العالم العربى قلما نجد بلداً لم يحظ بأبناء لـ زيور تلقوا على يديه، وتفتحت رؤاهم عبر صوته المجلجل بعمق البصيرة ليموج فى العقول مؤانساً وحانياً، ويحضرنا هنا بسّام ملحس وخديجة حباشنة (الأردن)، مصطفى حجازى (لبنان)، قيس خزعل وصفوح الأخرس (سوريا)، عبد الله غوشة وحمدى حنبل (فلسطين/ نابلس)، الزريبى (تونس)، سليمان الفهد (الكويت)، محمد اليمنى (عدن)... و.. وما أكثر الأسماء والبلدان، وبخاصة من الاخوة العرب أولئك الذين كان حلمه الأكبر، أن ينشىء بهم رابطة للمشتغلين بعلم النفس فى العالم العربى، تكون مشعل نهضة وأملا مرجوا لغد الوحدة العربية التى آمن بها فعلا لا قولا، وكم كان يبذل من نفسه وعلمه مهتما بهذا الرعيل الذى كان يحسه نواة لسطوع علم النفس فى ظلام الجهالة التى لاتدرك دوره، وكم كان حفياً بهم صارماً معاً، يلقنهم مع العلم آيات من مكارم الخلق، ينشر كبرياءه فى العيون إذ يحلل لهم الدوافع النفسية لهذا التمزق الذى تعانيه أمتنا، ويستحث فيهم النهوض بواقع بلادهم، معرجاً فى رهافة حس على تواريخ من عالمنا كنا نظنها غاضت، يبثنا جميعاً عشق البحث من أجل الوطن لا العلم فحسب.

لم يكن زيور مولعاً بغير العلم، أو حشد من الأبناء فى قاعة درس، أو

كوكبة من المريدين يحتضنون وجود العلم بمحرابه.. نصف قرن قضاها معلماً عالماً تصخى الأسماع لرنين كلماته بعربيته المستقيمة والبليغة معاً، فمنذ عاد إلى مصره عام ١٩٤١ عن طريق رأس الرجاء الصالح بعدما قطعت الحرب أي سبيل آخر، وهو يقوم بدوره التعليمي في جامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأول)، ثم استقر به المقام أستاذاً مساعداً بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية (جامعة فاروق) ليقوم بتدريس علم النفس التجريبي، وعلم النفس المرضي، وعلم النفس الفسيولوجي؛ بجانب محاضراته لطلاب الدبلومات المتخصصين بكلية الطب، وكان وراء ذلك كله أستاذه طه حسين الذي تلقى عليه دروسه الأولى بالجامعة المصرية والذي سانده وتفهم هدفه من التحول إلى الطب وهو النابه المطبوع بالفلسفة، لذا نصحه في الآن نفسه بألا ينسى إعداده الفلسفي، وكان وعد الابن ديناً إذ تضمن موضوع أطروحته للدكتوراه (الأفيزيا والخرق المخي) مشكلة الأفيزيا الصليبية والتي يتضح فيها بجلاء عطل النظرية الميكانيكية التي تحاول تفسير اضطرابات التفكير بعامة واللغة بخاصة عبر المراكز اللحائية، وكم كانت تجارب الجشطلت في الإدراك وبخاصة في دراساتهم للظاهرة عونا له في إقامة الدليل - بجانب دراساته الفلسفية وعلم النفس الفسيولوجي - على أهمية وضرورة الفهم الدينامي لهذه المشكلة التي يلتقي فيها العضوي والنفسي معاً، وفي كلية الآداب جامعة الإسكندرية شاء قدره أن يحاضر أيضاً في علم النفس العام، وبدأ بفينومينولوجيا الإدراك، وكان الإدراك من منظور فينومينولوجي حديث عهد لما يزل، لكنه أراده قصدية ووعيا بموضوع، ونفيا للفكرة الخالصة النقية وتعليقاً للحكم (بلغة الفينومينولوجيين إذ أراد أن يسبر غور أبنائه، بقدر ما أراده سبراً لغور الوقائع وإعادة تفكيرها، وسره - على حد قوله - ما رأى، أبناء نابهين شغوفين بكل جديد، وزملاء أجلاء من بينهم يومئذ الدكتور أبو العلا عفيفي الذي تعمق الصوفية وأوغل في مقام محيي الدين بن عربي ففتح في قلوب الأبناء طريقاً نفذ إليه، ويوسف كرم ذلك المتبتل في محراب الفلسفة والمهتم بقضاياها اهتماماً يجل عن الوصف فشحذ عقول البازغين، وكان للزميلين العزيزين نسقا فكريا - على اختلاف بينهما - يبدأ بالمنهج الذي ينبني على قدسية العلم) تلك بعض من أقوال زيور في زملاء بدء مسيرته معلماً، وما أكثر ما كان يحدّث بإجلال عن زملاء مسيرته العلمية بعامة، وما

أكثر ما سمعنا تقريظا وتقديراً لمحمد مندور، محمد عبد الهادى شعيرة، نجيب بلدى، عزيز فهمى، يحيى الخشاب، وكان الثلاثة الأول رفاق دفعته أولاهم بقسم اللغة العربية، وثالثهم كان زميلا بقسم الفلسفة واللغة الإنجليزية معا، أما الأخيران فقد التحقا بالكلية وتخرجا عام ١٩٣١ والتقى شمل الجميع بباريس ومعهم حشد من أسماء يذكرها زيور بالإعزاز والحب، يبتسم أو يتأسى لمسيرة حياة مضت بالبعض أشواطاً فيفرح لأفراحهم ويحزن لأتراحهم، فهم بعض من رفاق العمر مهما بعدت السبل.

تتوالى دروس زيور بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية (فاروق آنئذ) ويحتشد الطلاب حوله ويدركون أى نهر يفيض بالجديد هو، وتكفى هنا شهادة تلميذه (بلغة الوقائع) وابنه وزميله ونور مصر الساطع فى أوروبا (كما كان يؤثر زيور عندما يتحدث عنه)، إنها شهادة العلامة مصطفى صفوان الذى يقول «كان للدكتور زيور أسلوب فى التعليم لم نكن نحلم به رغم جميع ما سبقت لنا قراءاته عن سقراط: أسلوب لم يكن تلقينا بل إستمتاعاً... بل هو كان قبل كل شىء الفرصة الأولى التى أتاحت لنا الخروج من سجن البرامج الجامعية والوعى بوجودنا فى هذا السجن» (٨).

وإدراكا من زيور لروح جامعية أخرى، وقفزة فوق أسوار سجن تقاليد جامدة تحتاج لمن يحطمها هو زيور يشرف على فريق للتمثيل بكلية الآداب ويستدعى چورچ أبيض ليخرج لفريق الكلية فى مطلع الأربعينيات «أوديب ملكا» رائعة سوفوكليس وأثيره «فرويد» وهى من فرائد أستاذه طه حسين ويستعين وهو العارف بالموسيقى وليس المتذوق لها فحسب - وهو أمر يعرفه خلصاؤه - بموسيقى يونانى سكندرى، ويقوم بالتمثيل فيها محمود مرسى (الفنان المرموق اليوم)، وأحمد أبو زيد (أستاذ ومؤسس قسم الأنثرو بولوجيا بجامعة الإسكندرية)، وبين قدر أوديب، وحكمة تريزياس، تمضى مسيرة زيور المضوعة بعطر أياديه، والمصنوعة بصنعه، فها هو طه حسين يستدعيه إذ هو وزير للمعارف (فى آخر حكومة لحزب الوفد قبيل يوليو ٥٣) عارفاً عن قرب ريادة زيور للتحليل النفسى بعالمنا العربى، ليناقشه فى أمر التحليل النفسى وإنشاء قسم له بجامعة ابراهيم، والتى كان قد صدر القانون رقم ٩٣ لسنة ١٩٥٠ بإنشائها، بعد صراع لم يطل أمده فى مجلس النواب آنذاك وانتصرت فيه إرادة طه حسين وهو يجلجل بصوته مدويا «ليس من مصلحة الجامعة ولا من مصلحة التعليم أن يزدحم الطلاب

على الكليات... فلابد أن نخفف الضغط عن جامعة (فؤاد الأول) و(فاروق الأول) (٩)، وكان طبيعيا أن ترنو بصيرة طه حسين، بل والدكتور محمد كامل حسين (الطبيب والأديب) وأول مدير للجامعة آنذاك،إلى مصطفى زيور الذى كان يمكنه يومها «أن يصرف جهده فى تدريب غيره على التحليل النفسى (وكان صديقه المحلل النفسى هو راس ويصا واصف قد استقر بمصر) فينشر فكره ويكون لنفسه جماعة من الحواريين والأتباع (وكان قد أسهم فى توجيه بعض أبنائه من جامعة الإسكندرية للتحليل النفسى إبان بعثاتهم بعد تفوقهم ونخص بالذكر آنذاك مصطفى صفوان وسامى على) وما كا أسهل عليه من ذلك» (١٠) لكن أمراً آخر كان يشغله، ألا وهو أمر علم النفس عامة، وإرساء قواعد أكاديمية لقسم مستقل لعلم النفس يتيح لخريجيه علما ومهنة، ويتيح لمجتمعه قاعدة وركيزة من أخصائيين نفسيين يقبلون على مجتمعهم وينهضون به فى مجالات ومبادىء علم النفس المتعددة.

فوجىء طه حسين والدكتور محمد كامل حسين بمصطفى زيور يغلّب ولاءه للعلم بعامة وللضرورة المطلقة على أمنيته وانتمائه التخصصى وحريته الشخصية فها هو يقدم لهما مشروعا لإنشاء قسم للدراسات النفسية والاجتماعية يؤهل خريجيه لمجالات شتى (سيعمل والمرحوم الأستاذ الدكتور السيد محمد خيرى على فتح آفاق لهم)، ولم تكن دهشة الوزير ومدير الجامعة آنذاك بأقل من دهشة بعض عمداء مجلس الجامعة فى اجتماعها الأول مساء السبت الحادى والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٠ وكان من بينهم المرحوم الأستاذ الدكتور عبد العزيز القوصى (والذى كان مدير معهد التربية المستقل للبنين) والأستاذة الدكتوره أسماء حسن فهمي (والتى كانت مديرة معهد التربية المستقل للبنات) والمرحوم الأستاذ الدكتور محمود عزمى قطان (عميد كلية الطب) والأستاذ الدكتور ابراهيم نصحى (أول عميد لكلية الآداب).

يضحك زيور ببسمته الحانية وهو يتذكر دهشة الجميع آنذاك، ونضاله فى إقناع جلهم بهدف مشروعه الذى تخطى فيه ذاته، وتجاوز طموحه الشخصى وأمسك بنرجسية الأمنية ومسارب للرغبة ليؤسس لمصر والعالم العربى أول قسم متخصص لعلم النفس جمع بين دفتيه حشدا من شوامخ المتخصصين والزملاء، اختار جلهم آنذاك على عينه، وكانت الجامعة إبانها لما تزل مناخ حرية وإدراكاً لقيمة الأستاذ وقامته، واحتراماً وثقة لصاحب الخبرة والدراية، ولم يكن المصطلح

الوافد عن «أهل الثقة» قد أطل بشواظه بعد.

ملء العين كان وسيظل حين يشق الموج المتلاطم من متراكمات المقاومة التى رانت بأعماقنا، وفى كل جديد كان يفيض به علينا ما يدفعنا لنفتح أفهامنا لا أسماعنا فحسب، كنا نصيخ الأفئدة ونحاول مجاهدة السمع إذ يتوشح بالحدس البكر، وكان وخزه الرهيف حين يعلمنا يكشف من ورائه وجها أبويا عطوفا، ويجلجل بفرحة إذ يدرك بأن الأبناء على طريق الفهم، وعندها فإن صوته المعبر بالوداد يختلج، ويموج فى الوجدانات والعقول حانيا، وفى تدفق البحار موضحا وشارحا كنوز علمه التى لايحجبها عن طالب علم، لقد كان ثراؤه المعرفى - الموسوعى متاحا لكل من أراد، فتح لنا نوافذ السماء لكل التيارات، لنشهد كيف يكون العالم ونتعلم كيف تشامخ خطى العالم، لم يؤثر نفسه أو التحليل النفسى بغير برنامجين فى السنوات الأربع هما التحليل النفسى فى شهادة السنة الثانية وعلم النفس المرضى فى شهادة علم النفس الاكلينيكى والمهنى بالسنة الرابعة (جرت سنوات الدراسة فى الجيل الأول لكلية الآداب جامعة ابراهيم عين شمس، ثم الجيل الوسيط على منوال بعينه على غرار السوربون - على ما أظن - فكانت لكل سنة دراسية شهادة بعينها، وإن لم يتخط الأمر تسجيل ذلك فى اللوائح المنشئة للكلية فى بدئها وهو ما استمر حتى جاءت رياح التغيير فتلاشى مسمى الشهادات) وكان مسمى شهادة السنة الثانية شهادة علم النفس الاجتماعى والانثروبولوجيا، ثم عدل فى مرحلة لاحقة لتسمى «شهادة الأسس النفسية والاجتماعية» ويتلقى الطالب فيها بجانب التحليل النفسى، علم النفس الاجتماعى وتاريخ علم النفس وديناميات الجماعة والانثروبولوجيا الاجتماعية والإحصاء وتاريخ الحضارة (وقد استبدلت هذه الأخيرة فى لائحة عام ١٩٦٠/٥٩ بتاريخ الفكر، وللتغيير فى هذه اللائحة قصة ليس السبيل لسردها)، أما شهادة السنة الثالثة فهى شهادة العلوم النفسية (القياس السيكولوجى) وفيها يدرس الطالب مواد القياس النفسى والمقاييس المتصلة بالذكاء والشخصية وغيرهما، كما تتكامل المواد التى تهتم بالقياس وتعتبر روافد له من قبل الفروق الفردية وعلم النفس التجريبى والدراسات المعملية بجانب سيكلوجية الشخصية وعلم نفس الطفل، وعلم النفس الفسيولوجى مما يمهد لخاتمة المطاف فى شهادة علم النفس الإكلينيكى والمهنى بالسنة الرابعة والتى سميت فى البدء شهادة الصحة

النفسية وعلم النفس التطبيقى حيث يلتزم الطالب بأن يمضى شهوراً أربعة على الأقل فى الاشتغال بدراسات واقعية فى العيادة النفسية الملحقة بالقسم أو فى أحد المستشفيات التعليمية للأمراض العقلية أو فى إحدى المؤسسات الصناعية أو التربوية ويقدم بحثاً (أو أبحاثا) يعطى عنه درجة ترصد «أبحاث ودراسات واقعية»، ويالها من برامج كان يواكبها منهج ومتابعة وإشراف علمى لم نكن نرى فيه أياً من بذور هذه المعطيات التى يعرفها الكافة وتنخر سوسها فى كيان الجامعة فى مستويات عدة، فلم نسمع عن أستاذ يقدم لطلابه مذكرات في مادته!!، أو مؤلف ولف على عجل، وعرف المقربون منه وقفته لواحد من زملائه الذى أتى بهم، وأسهم فى سفره لبعثة فى لندن، وعندما عاد - وكانت رغبته فى الكسب أسبق من عكوفه على العلم كما أمّل زيور - أنهى متسرعاً كتاباً فى مادته، وسأله زيور بعدما وجد الكتاب بين يدى الطلاب (رغم رخص ثمنه آنذاك).

«ما هذا الذى أراه بين يدى أبنائك الطلاب

ورد الأستاذ الذى كان ابن الأمس:

لقد قمت بتدريس المادة فى العام الأسبق من خلال مرجع أولبرت وغيره كما اتفقنا فى مجلس القسم، لكنى رأيت هذا العام أن أؤلف كتابا فى الموضوع».

ويرده الأستاذ عن غيه «بعد عام واحد وتؤلف كتاباً (وكان قد قرأ محتواه)، وفى مثل هذا الموضوع»؟!.. وكانت نظرة فاحصة نافذة ، إنداح صوته الحنون بعدها واخزا محذرا من هجمة الوباء...

لقد كان يطلق فى كل اتجاه أمانة العلم والعلماء، غير هياب من القابعين فى قرارة الجب، والعاجزين عن بلوغ قامته مهما كان الادعاء، والباحثين فى السطحى عن عزاء، كان رائعاً لمن يعرفه كنسمة، هادراً فى الحق كإعصار، عالما كمنار، بل هو منار المنارات لمن يعرف، وكم كان هانئا بمحاورة العلم تملؤه هدأة نفس إذا ما وجد البغية فى ابن موهوب، أو نسق علمى غير مسبوق، وكم كان حفيا بكل الأبناء، يدفع كافة حروف أبجديتهم للشوق للعلم والاندفاع مع التروى والأناة لبلوغ شطآنه، وكان صرحاً وحده ينشىء الجديد، ويتعهد بذرة ما يزرع، بالرى والعناية ما استطاع لذلك سبيلاً.

عندما استقر به المقام بمصره التى أحبها وعشقها واستقرت إرادته وزميله يوسف مراد على إنشاء مجلة لعلم النفس كان هدفهما أن تفتح الآفاق لشباب الباحثين، بقدر ما تنشر وعيا وتؤدى رسالة، وتقدم كل جديد فى

ميادين علم النفس المختلفة، ويحتفى بعددها الأول ويقرظها حشد من أئمة الفكر والعلم، أحمد لطفى السيد (باشا) رئيس مجمع اللغة العربية - (مجمع فؤاد الأول للغة العربية)، على ابراهيم (باشا) مدير جامعة فؤاد الأول (القاهرة) منصور (باشا) فهمى، مدير جامعة فاروق الأول (الإسكندرية)، سليمان عزمى (باشا) عميد كلية الطب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة)، والدكتور عبد الوهاب عزام عميد كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة) لكنها أبداً لم تكن مجلة للصفوة فحسب بل يحتشد لها الأبناء والواعدون من طلاب الفلسفة وعلماء نفس الغد وتتنوع أبوابها وموضوعاتها لتعرض للجديد والجاد فى ميادين علم النفس، وما أكثرها تلك الأسماء التى أصبحت ملء عالم النفس اليوم أو هم من الأسماء اللامعة فى عالم الفكر ممن نشروا فى رحاب هذه المجلة، والتى كان آخر أعدادها فى فبراير - مايو ١٩٥٣ (آخر عدد فى مجلدها الثامن) صرخة دامية مجللة بالسواد، معبرا بذاته عن محنة سرعان ما ستترك هوة تتفاعل فيها جراثيم النهش وصناع الزلفى ولابسو المسوح والأقنعة المتعددة لتزداد المسافة بين واقعين، و.. وبعد صدور هذا العدد الثالث والأخير من السنة الثامنة تتوقف مجلة علم النفس عن الصدور.

وسيأسف على احتجابها أصدقاؤها وخصومها.

أما الأصدقاء فلتهدم أحد المنابر القليلة التى كانت قائمة فى مصر.. أما الخصوم فسيأسفون على ضياع هذه الفرصة التى كانت تتاح لهم للنيل من حين إلى آخر...، و.. وحقاً كان للتضحية حدود كما قال يوسف مراد فى مرثيته هذه والتى كانت تقطر بسواد قلوب زمرة من الاخساء كانت يد الرجل تظللهم، بل وكم امتدت لهم بالصفاء الذى كنا نسمعه عنه من زيور وعايشناه معه عيانا، ولم يكن بيد رفيق العمر والمحنة وإن لم تنله الألسنة الحداد. إلا أن يتحدى ظلم القرّار الممهور بتطهير الجامعة من يوسف مراد، وهو العالم الجليل والمتخصص المتفرد الذى كانت أطروحته لدكتوراه الدولة (الرسالة الكبرى) عن «بزوغ الذكاء» مثلا يحتذى فقد أشرف عليها كل من هنرى ديلاكروا وبعد وفاته تولى الاشراف بول جيوم، ورغم مناقشة هذه الرسالة فى يناير ١٩٤٠ إلا أن العلامة هنرى بيرون أعاد نشرها عام ١٩٥٥ فى المجموعة التى كان يشرف عليها من المكتبة الدولية.

تحدى زيور قرار التطهير - الذى يلقى بعالم طُلعة كيوسف مراد فى مهب الريح - بشموخ يعرف من ينازله،

وهدوء يعرفه من قرب منه فى الأوقات الصعبة والعصيبة، وبحل يعرف مغبة ما يختار، لكنه مع النفوس الأبية ليس له من اختيار

كانت الريح العاصفة قد اقتلعت ضمن ما اقتلعت الأستاذ الدكتور ابراهيم نصحى وحل مكانه الأستاذ الدكتور مهدى علام عميداً، وكانت لزيور مهابة فى القلوب وخشية يستطيع فهمها من يعرف التحليل النفسى والطابع الطرحى الذى استقر الفهم الفرويدى على أنه موجود فى كل علاقة إنسانية (١١)، ويومها وكما يحدّث زيور وإن كان بعض شهود الواقعة أحياء أطال الله عمرهم.

«بدأت متجهم الوجه، محتشداً بالغضب، سائلا دكتور مهدى:

هل يرضيك ما يصنعه الصغار والصغار (ولم أترك فرصة للتساؤل). أما سمعت يا دكتور مهدى عن أكلة لحم الأب (وضحك الرجل مستفسرا) (ولم يترك زيور فرصة) يوسف مراد يلقى به فى الشارع هكذا...».

ويرد مهدى علام متسائلاً وقد أدرك طرفا من غضبة زيور. ماذا نصنع ويعلم الله أنى مثلك حزين له ولغيره، لكن ماذا بأيدينا يا زيور بك».

«أمسكت بطرف خفى من بصيرة - بعد لفظة بك - بإمكانية استجابة د. مهدى لما سأقترحه. واقترحت لحظتها أن نصدر إعلانا عن حاجة القسم - قسم علم النفس بآداب عين شمس - لأستاذ لعلم نفس الطفل، وكنت أعرف أن ذلك مستحيل لكننى انطلقت بالمطلب الأعلى والأصعب، ونهض د. مهدى من كرسيه متسائلا فى وجل أراد ألا يظهره قائلاً «لكن يادكتور زيور..». ولم أدعه يكمل إذاً فلننتدبه لتدريس علم نفس الطفل والفسيولوجيا أو فلألحق به، وأخرجت استقالتى من جيبى فقد كنت وبالفعل عازماً عليها درءا للمرارة والمهانة معاً.. وكان د. مهدى كريماً وللحق، أخذ يهدىء من انفعالى وهو يدفع الآخرين خارج الغرفة، وبعد نقاش قدرت له فيه صعوبة موقفه وإدراكه للغبن الواقع على مراد معاً وافق على الانتداب على أن أتحمل المسئولية، وذلك بقرار من مجلس القسم الذى لم يخذلنى زملائى فيه..».

ودخل يوسف مراد إلى آداب عين شمس بعربته السوداء المتهالكة ونفسه السمح المعطاء. ولم يكن هذا الموقف وغيره كثير بغريب على زيور الذى تجاوز خلقه وعلمه كل متاح وظل متفرداً فى كل شيء.. كان عملاقاً فى مواقفه، دافقاً بالعطاء بلا حدود، ويداً ممتدة لاحد لمداها، وفى زمن يعلن عن حاجته للكبرياء كنا نراه الكبرياء ذاته.

عندما ألمت محنة السجن بتلميذه وزميله (كما يحب أن ينادى أبناء الأمس

وعلماء اليوم) أحمد فائق وكان لما يزل مدرساً بقسم علم النفس (١٩٦٨)، وكان يعرف بعضاً من دوافع ابنه للإنضواء فى تنظيم سياسى بعد محنة ١٩٦٧، وهو الذى ربت على كتفيه معزياً ومواسيا ومشجعاً ومبشراً بالأمل بأن مصر أبداً لاتموت (وكان ذلك عندما هرع الابن إليه فى التاسع من يونيو ١٩٦٧ بعدما وضحت معالم الهزيمة وتوجت ببيان ناصر بالتنحى)، أصر زيور والابن بمحبسه على أن يفوز مؤلفه عن «التحليل النفسى بين العلم والفلسفة» بجائزة الدولة التشجيعية. وكان الكتاب يستحق الجائزة، لكن النفوس الضعيفة تتراجع عن الحق فى لحظات المحن، ولكن زيور وكان مقررا للجنة علم النفس بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك أصر ورجح أن يذهب الحق لمن يستحقه، وكان المؤلف - وللحق - فريداً ومتميزاً فى بابه، وهكذا ولشموخ الرجل والتزامه بقيم الحق والخير والجمال (ذلك الثالوث الذى كان يبدؤه بالجمال، إذ هو فى نظره جوهر كل حق وخير) استراح الحق على صدر من يستحقه وحصل فائق على الجائزة، وقبلها لم يتوان الرجل والأستاذ والأب والمعلم على أن يزور والدى فائق فى منزلهما - وهو العزيز الخطى - مواسيا ومؤازراً..

ألم نقل ملء العين كان وسيظل.. كانت رؤاه تجعلنا على مقربة منه، نشتاق للحظة اللقاء، وحين يعاود صفوه المسكوب فى الأعماق ترانا منصتين فى حضرته وكأننا نرتشف من كلماته ما ينشينا (من النشوة والانشاء)، فعلى يديه كانت النشأة.. وفى محاريب علمه أعدنا تكوين عقولنا.. كان كريماً فى عطائه العلمى الذى لايحد.. لا بل كان كريماً فى كل شىء، لايعرف للإساءة رداً إلا إذا مست علماً أو كرامة، يتصل بى فى الثانية صباحاً، وباعتذاره الحنون الذى لايحتاج إليه، فهو يعرف فرحة الابن بسماع صوته لكن فى صوته غضبة ألمحها، وينساب الحديث.

«أعرف أنك تسهر.. غداً تأتينى والدكتور فرج أحمد

- خيراً (هكذا أتساءل)

- خير طبعاً.. المهم أن تأتى بفرجنا.

وأعرف أنه قادم على عجل من الإسكندرية حيث يقضى طرفاً من إجازته قبيل سفره لأوروبا لكنه لايفصح عن سر المجيىء ولا عما وراء الطلب.

وأستطيع الاتصال بعزيزنا الدكتور فرج أحمد ونذهب إليه ليفاجئنا بالسر بادئاً (كارثة، وباء طاعون).. (إنتحال أو سرقة علمية) ويضغط على حروف الكلمة الانجليزية باقول ياسادة عارفين يعنى ايه..».

وبعد حين تتضح ملامح الصورة، علم وهو فى الإسكندرية أن واحداً من الطلاب كان يوماً من طلاب القسم بآداب عين شمس لكنه سجل لأطروحته بكلية أخرى وكان بالرسالة كما نمى إلى علمه سرقات علمية فجة، وكان مقرراً أن يكون د. فرج أحمد أحد مناقشيه فى يوم تال، ولم يهدأ الرجل - العالم - الصارم فى الحق، إلا بعد أن نبه ابنه لما كان يمكن أن يمر بلا عقاب، وبالفعل لم تناقش الأطروحة فى موعدها.

لقد كان يرى - عن حق - كيف أن الإنسان مسئولية، لكنها مسئولية لن تتحقق بغير الجهد الذى يجب أن يبذله بلوغا للإمساك بقاعة اللاشعورى، إذ لاجدوى آنذاك من معرفة، وفرق بين معرفة ومعرفة، معرفة عقل كالمنبت فلا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى، والمعرفة «بأل» التعريف، المعرفة الشفاء فهى الوسيلة الحق للسيطرة على الأشياء، وهى معرفة يجب ألا تقف عند المنطق المألوف بل «إن شروطها إسكات هذا المنطق إلى حين... وليس من شك إذن أن الأسوياء لايبرأون من اللبس بين الواقع الذاتى والواقع الفعلى... وبعبارة أخرى يتصل تزييف المعرفة بعملية الكبت أى النسيان اللاشعورى، والإحجام اللاشعورى عن إدراك الواقع المؤلم» (١٣)، لكن كيف السبيل لذلك كله، تلك هى المسألة على حد قول هاملت، الذى تعلمنا على يدى زيور أنه ما من عصابى إلا وهو هاملت آخر، فكيف البلوغ للامساك بالأعماق، والسوية والمرض هما هما، إذ هما اختلاف فى الدرجة، كما أن فى الجنون عقلاً، بقدر ما أن للوجدان عقلاً لايفهمه العقل، إنها عبارة باسكال التى كان يذكرنا بها زيور مؤكدا كيف أن الأناس مجانين بالضرورة حتى لايصبحون مجانين على نحو آخر فيصبحون مجانين بالفعل، مما يلزمنا أن نحاول البحث فيما وراء اضطراب المعرفة، فالأسوياء - إن كانوا كذلك لايسلمون من اضطراب المعرفة مثلهم فى ذلك مثل المرضى النفسيين عندما يلتبس لديهم الذاتى بالموضوعى، فيختلط المتوهم والمتخيل بالواقع، وما يعتمل من ديناميات تتصل بذلك كله من استخدام لدفاعات بعينها لاتستقيم والوقائع، وانطماس للحدود بين الذات وغيرها، وما يتواكب وشبكية الموقف من انغمار لمبدأ اللذة لينتهى الأمر كله باهدار الواقع، ومرة أخرى كيف السبيل آنذاك للمعرفة بألف التاج فى ألف التعريف (أ)؟!

هنا ما أروعه زيور إذ يبسط الأمر كله، ويذكرنا ثانية بالمسئولية وإسكات المنطق المألوف والذى نستطيع أن نمسك بتضاده (غير

المألوف) حتى فى معطيات الحياة اليومية من هفوات وأحلام، بل وابداع وفن، وكل نشاط إنسانى بعامة إذ كيف يكون هناك نشاط إنسانى غفل من معنى، لكن من «اللامنطق أن نتناول بالمنطق ما لامنطق فيه» واحدة من مقولاته التى يحفظها تلامذته عن ظهر قلب ليدركوا أن اللاشعور يتبدى «لغة» فى الشعور، وأن المكبوت والمسكوت عنه هو الغائب المؤثر الذى تمنعه المقاومة، لذا فالتحليل النفسي فعل هو البحث، بحث دؤوب يقوم على قيمة الفعل لا التفعيل علاقة بين الأنا - أنت ينكشف فيه ما وراء الماظهر، لذا كان التحليل النفسى - وسيظل مبحثاً فى القصدية التى تأدت للإخفاء أو التشويه.

ومن المدهش أن مصطفى زيور كانت لديه قدرة فريدة على إيضاح أعمق الدلالات بأبسط تعبير وأدقه معا، وليس أدل على ذلك من أن طرفاً مما سبق وأشرت إليه لتوى وقد يبدو عسير المنال هونا على غير المتخصص، استطاع هو برائق عبارته وبساطتها أن يقدمه للشخص العادى، لمستمعى الإذاعة (إبان كان لنا إذاعة تهتم بالتثقيف والدور الفكرى)، وذلك فى منتصف الخمسينيات حين إذاع سلسلة من المحاضرات فى التحليل النفسى - غير مسبوقة إلا فيما قدمه إرنست جونز فى البرنامج الثالث بالإذاعة البريطانية. B.B.C - وقد أعيد نشر محاضرات زيور تحت اسم «فى التحليل النفسى» (١٣) وإن ضم الكتاب بين دفتيه ست محاضرات للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى تحت عنوان فرعى) (بدءاً من ص ١١١ حتى ١٤١) هو علم النفس فى خدمة المجتمع (ومن المفارقات أن الأهوانى كان أحد زملاء زيور بالدفعة الأولى بقسم الفلسفة).

شغف مصطفى زيور بالآخر وخدمة المجتمع بحس وطنى وإيمان حق بأن الانتماء وطن وكان زيور نعم الابن لهذا الوطن، ما أن يتحرك الخاطر نحوه حتى تغمرك ذكرياته العطرة، ما أن تتطلع لشعاع من جهده العلمى حتى تغمرك شمسه، إن الذى علمنا مامات، وكيف للعالم أن يموت، فعلمه الحياة، والشفق المتوجع اذ تترقرق ذكراه سرعان ما يذكر، «العلماء لايموتون» قوله حق، فما كان زيور أحرفاً تثاقل بالدمع نقاطها، أو ينتهى أسطراً فى زاوية من صحيفة نعيا، وما كان العلماء - وزيور علم بينهم - مهرجانا للنواح.. فقط هدأ القلب واستراح، خمسون عاماً مذ عاد من بعثته متوجا بما لم يستطعه غيره، وهو منقطع لمصره إلا لحقب علمية، سفيراً لبلده فى مؤتمر علمى وقد كان ممثلاً لمصر فى أول مؤتمر للطب النفسى بعد الحرب العالمية

الثانية بفرنسا (١٩٥٠)، أو منشغلاً فى أجازته السنوية بالطواف على تلامذته (زملاء الغد فى البلاد التى بعثوا إليها) وما أكثر ما قدم، وما أقل ما أعطيناه، وما أكثر ما علمنا، وما أصعب أن نحيط بفيضه الذى يغمر كل الشطآن، يحس بالوطن جريحاً تحت وطأة المحتل يزرع الفرقة فيتصدى عام ١٩٥١ بالدراسة المتعمقة للتعصب (١٤)، وتنزل بالوطن نازلة يونيو ١٩٦٧ فيتصدى باصرار شاب فى العشرين ولا يكتفى بالقاء محاضرته الضافية «أضواء على المجتمع الإسرائيلى» بل يهيب بشباب علماء النفس العرب أن ينهضوا لمستوى المسئولية» (١٥) ويستحثهم للاسهام فى إجراء البحوث السيكلوجية المتصلة بقضية المصير العربى، وما إن يتحقق للجندى المصرى إنتصار أكتوبر ١٩٧٣، حتى يهرع، يتصل بحشد من الأبناء ويجرى اتصالا بمسئولى المركز القومى للبحوث (وهو الذى رأس فيه هيئة بحث المخدرات منذ عام ١٩٥٧ وحتى عام ١٩٦٥ وصدر التقريران الأوليان لهيئة البحث تحت إشرافه) وأخذ يستحث الجميع لدراسة أسرى الحرب من الصهاينة، وكان يذكرنا فى حينها «بهار كابى» (والذى كان يوماً رئيساً لأركان الكيان الصهيونى) عندما أعد بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ بعض لوحات اختبار تفهم الموضوع .T.A.T وأخذ يطبقها على الجنود المصريين الأسرى، وكان من رأى زيور، أن ليس كالدراسة «وجها لوجه» سبيل لمعرفة الآخر (العدو) والذى يستحيل فى رأيه الذى نظنه صواباً - إلى أن يقوم دليل على دحضه وتفنيده - أن يصبح صديقاً، أو حتى أن يكف عن عدوانه، فالشخصية الصهيونية إذا ما كفّت عن عدوان خارجى انطلق العدوان من بينهم يدمر بعضهم بعضاً بلا هوادة، لقد توحدوا بالمعتدى وهيهات أن يئوب لرشده من نُشّىء على العدوان (وتلك نبوءة!!، وبصيرة علم!!).

وهكذا جمع زيور حشدا من الأبناء على عجل وترجمت بعض الإختبارات النفسية للعبرية وأشرف بنفسه على بداية تطبيق بطارية نفسية لهؤلاء الأسرى، حيث هم، وتمت المقابلة الأولى بنجاح تهلل الوجه لها. لكن سرعان ما تغيض الابتسامة فثمة قرار سيادى - للأسف - بتسليم الأسرى، ولم أره حزينا كما واسيته يومها...! صوته الغضوب وحزنه الحريرى استحال آلاماً ووخزا، كبرياؤه الممهور بالغفران ما عرف التسامح يومها، وكيف كان له ذلك والطعنة للوطن قبل العلم، وللعلم تحت مسارب التبرير!!.

«الربيع الذى كنا نحلم به للغد يهاجرنا للشتاء العاصف يا حسين»

كـانت هذه بعض كلمـاته يومـهـا.. ورغمها.. وبعدها.. وقبلها أزهر زيور في الزمن الصعب. أزهر غرسه في كل كل الأبناء، في حروف هجائهم جميعا حتى من نكص. وهؤلاء على ندرتهم كان أعرف بهم من أنفسهم وهو المحلل النفسي الذى علمنا أغوار النفس وبعضا من أسرارها وكان مصطلح ثنائية الوجدان والطبيعة الناقلة للصراع الأوديبى وأكل لحم الأب طرفا مما تلقيناه على يديه. وكم كان فارساً ونبيلاً ونهراً يمضي بالخصب دوماً، أعطى روحه الشفيف لعشق العلم والوفاء وعاش حقاً في أفئدة مريديه من زملاء وأبناء، وهو الذى تخرج على يديه وأحفاده الألوف، وكان إشرافه العلمي على من حظى منهم بإشرافه مثالاً يحتذى، حيث الطالب لديه اسم جنس، هو البحث».

و.. يتساءل تلميذه وزميله الأثير أستاذنا مصطفى صفوان. كيف صمد زيور ولم نستطع نحن..» ويجيب هو نفسه وهو المحلل النفسي الرهيف الحدس والصادق مع النفس «إنى لأحيى فيه الآن مثالا منقطع النظير للوفاء للوطن». وأستطيع اللحظة بملء الفم أن أضيف لقد باح بوصاياه في قلوبكم التى أحبته. وأحسه يناديكم من ارجاء العالم الأربع حيث استقر بكم المقام، يا زملاء.. يا رفقه.. يا أبناء العمر الممتد استرحت من حلم الحياة تاركا شرايينى فيكم.. يا صفوان.. يا سمى.. يا فائق.. يا قفاش.. يا كلكم.. إمتلئوا فرحا إذ تتجمع أيديكم كى تخطوا لمصركم أحرف وفاء مما أعرفها فيكم.. لا كان.. صورة الجسم.. ميلانى كلاين.. ابداعاتكم العلمية.. الجديد من تفرداتكم تعهدوا بغرسها في بلدكم.. لقد كنت لكم أبا.. وستظل مصر الأم فلنعطها بعضا من فرحنا، ولننزح عنها همّا – ما استطعنا – أراه يجثم بضباب غشوم.. لا مجال للوقفة الوجلى، ولامكان للدموع الكسيرة على الأمس واليوم.. استبقوا العواصف وبدّدوا ماقى الحزن في منابت الفرح.. بالغد.. أنا بينكم.. بخطاكم العلمية أحيا فيكم.. بالأمل في أن ترفعوا المنارات التى أردناها يوما معاً لمصرنا كى أخلد بكم و... ويا كل الأبناء، كل كل الأبناء.. الذكرى الحقه إحياء للأعمال ومضى بخطاها.. وإنى معكم لو تذكرون. لا أقول إنى كنت الأول في هذا أو ذاك، وأنشأت هذا الصرح وذاك، وحصلت على هذا النوط وجائزة الدولة.. إذ أن الباقى في الذكرى كى يحيا العلماء ، أن تمضى الصحبة والأبناء، بخطى واثقة تعرف قيمة حب وعمل.. عندها أكون معكم لو تعلمون.. لو تقرأون.. لو.. ت.. ع.. م.. ل.. و.. ن.

وسلام عليك في الخالدين... سلام يا

مصطفى...

سلام أيها البحر الزاخر بعطاء لاينضب.

وجهك، باق معنا..

علمك، نبراس يهدينا..

روحك،.. تحرس غدنا..

لكن اعذرنا إذ نحزن.. فالمرسى صعب.. ونهرك جار، كيف نجاريه؟!.. هذا حزن سموقك.. إذ لم يصدر بعد - وبعد فوات السنوات - جهد أشرقت عليه لمعجم انجلش وانجلش (١٦) - وكنت نفسي - شاهدا على الانتهاء من حروفه الناقصة على يد عزيزك المرحوم صلاح مخيمر..

وهو حزن الالم الناشب من نسيان، إذ أن هناك بعضا ممن أنهيت كتابتهم من أعلام بتكليف من الأثير لديك الأستاذ الدكتور بيومي مدكور لم يصدر منها سوى حرفي الألف والباء بالمجلد الأول من أعلام الفكر الإنساني عام ١٩٨٤ (١٧).

وما أكثر ما خلدت، وأقل الجهد المبذول لإحياء الذكرى.. واعذرنا إذ نحزن.. هذا عتب النفس لنفسي..

هذا ألم الريح يئز صريراً.. إرهاصا.. أن القادم من أزمان، نبض حي.. نبضك.. علمك.. إذ يبعث في شجر الأبناء.. يشامخ.. يزهر.. عطرك دوما فواح..

وسلام يا زيور.. إذ أنا لن نرثيك.. أو نتعزى فيك.. فأنت خلود للعالم.. والعالم أبداً لايهرم.. فكيف يموت العلماء..

وسلام للنهر الزاخر.. للنيل عطاء.. للخالد دوماً إذ يهدينا علمه(١٨).. لكن.. اعذرنا إذ نحزن.. فهذا حزن شموخك.. هذا حزن الإنسان الإنسان...

وسلام على زيور في الخالدين.. وإلى لقاء

ثبت المراجع

(١) منصور (باشا) فهمى، خطاب مفتوح، مجلة علم النفس، العدد الأول، القاهرة، يونيو ١٩٤٥.

(٢) أندريه لالاند، محاضرات فى الفلسفة، ترجمة: أحمد حسن الزيات ويوسف كرم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٢٩.

(٣) مصطفى زيور، تصدير ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية، فى سيجموند فرويد، ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية، ترجمة، سامى محمود على. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩.

(٤) يوسف مراد، يوسف مراد والمذهب التكاملى. اعداد وتقديم مراد وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

(٥) المرجع السابق.

(٦) - ZIWAR, M., ETUDE PSYCHO-SOMATIQUE D,UN CAS DE GLAUCOME JUVENIL CHRONIQUE, ANNALES MEDICO PSYCHOLOLGIQUE, FRANCE, AVRIL, ١٩٤٨,

ROSTER OF THE IN (7) TERNATIONAL PSYCHOANALYTICAL ASSOCIATION, IPA, LONDON, ١٩٨٨,

(٨) مصطفى صفوان: الدكتور مصطفى

زيور، المعلم، غير منشور (وهو بحوزة الكاتب تمهيداً لنشره في كتاب تذكارى يعده تلامذته وزملاؤه فى ذكراه الرابعة).

(٩) من مضبطة مجلس النواب فى الجلسة الرابعة عشرة فى ٢٧ مارس ١٩٥٠.

(١٠) أحمد فايق، تصدير فى النفس، فى، مصطفى زيور، فى النفس، بحوث مجمعة فى التحليل النفسى، دار النهضة العربية، بيروت. د.ت.

(١١) JONES, E., FREUD LIFE AND WORK, HOGARTH PRESS, LONDON, 1954, VOL, I.

(١٢) مصطفى زيور، المعرفة والشفاء، مجلة الصحة النفسية، العدد الأول، المجلد الأول، القاهرة، ١٩٥٨.

(١٣) مصطفى زيور، وأحمد فؤاد الأهوانى، فى التحليل النفسى، وزارة الارشاد القومى، القاهرة، د.ت.

(١٤) مصطفى زيور، سيكلوجية التعصب، مجلة علم النفس، مجلد ٧، عدد ٣، فبراير ١٩٥٢ وقد كانت موضوع محاضرة ألقاها فى ١٠ فبراير ١٩٥٢ بدار الحكمة تحت إشراف الجمعية المصرية للصحة العقلية.

(١٥) مصطفى زيور، أضواء على المجتمع الإسرائيلى، محاضرة ألقيت بالجمعية النفسية المصرية.. نشرت بجريدة الأهرام يومى ٨ . ٩ أغسطس ١٩٦٨.

(١٦) ENGLISH H & ENGLISH, A.,A COMPREHENSIVE DICTIONARY OF PSYCHOLOGICAL AND PSYCHOANALYTICAL TERMS, LONGMANS, G & CO. LTD., LONDON, ١٩٥٨,

(١٧) معجم أعلام الفكر الإنسانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ مجلد ١.

ثبت الأبحاث والمؤلفات

(١) رسالة الدكتوراه بالفرنسية من جامعة ليون عام ١٩٤١ وكان عنوانها «الأفيزيا والخرق المخى (العسر الدماغى) APHASIA ET G AUCHERIE CEREBRAL,LYON, ١٩٤١ ,

(٢) ثنائية العواطف، حوليات كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مايو ١٩٤٣.

(٣) دراسة إكلينيكية للقلق العصبى، بحث ألقى فى المؤتمر الطبى العربى الخامس ونشر فى المجلة الطبية المصرية، عدد ٦ السنة السادسة، يونيو ١٩٤٣.

(٤) بحوث فى الطب النفسى الجسمى بعنوان «فصول فى الطب السيكوسوماتى» نشرت تباعاً فى مجلة علم النفس التى أسسها وزميله المرحوم الأستاذ الدكتور يوسف مراد.

أ- فصول فى الطب السيكوسوماتى (الطب النفسى الجسمى)، مجلة علم النفس، يونيو ١٩٤٥.

ب - فصول فى الطب السيكوسوماتى، عود على بدء، مجلة علم النفس، مجلد ٣، عدد١، يونيو ١٩٤٧.

ج - فصول فى الطب السيكوسوماتى، ربو الشعب الرئوية مجلة علم النفس، مجلد ٢، عدد ٣، فبراير ١٩٥٠.

(٥) بحث موضوعه «دراسة حالة من مرضى الماء الأزرق» (بالفرنسية) ونشر بالحولية الطبية. النفسية الفرنسية بالاشتراك مع الدكتور ديلاى ETUDE PSYCHOSOM ATIQUE D,UN CAS DE GLAU COME JUVENIL CHRONI QUE, ANNALES MEDICO PSYCHOLOGIQIQUE, FRANCE AVRIL AVRIL ١٩٤٨ وجدير بالذكر أن هذا البحث هو أول مبحث فى الموضوع على

الصعيد الدولى.

(٦) بحث جامع موضوعه «التحليل النفسى الأعراض الرئيسية السيكوسوماتية» PSY CHANALYSE DES PRINCIPAUX SYNDROMES PSY CHOSOMATIQUES, REVUE FRAN, CIASE DE PSY ١٩٤٨, CHOAN ALYSE, OCT - DECEMBRE,

وبلغ من أصالته أن سجله العلامة فيليكس دويتش والدكتور مورفى كمرجع فى كتابيهما عن المقابلة الاكلينيكية. CLINICAL LNTERVIEW

(٧) بحث موضوعه «دراسة سيكوسوماتية لحالة قرحة الإثنى عشر» ETUDE PSYCHOSOMATIQUE D, UN CAS D, ULCERE DUODENAL, ANNALES MEDICO ١٩٤٨, PSYCHOLO GIQUES, DECEMBRE,

(٨) بحث تحت عنوان «الربو» ((ASTHME)) نشر بالأنسكلوبيديا الطبية الفرنسية. ASTHME, ENCYCLOPEIDE, MEDICO - CHRURGICALE, 37440E10

(٩) بحث بعنوان «الحساسية» ALLERGIE نشر هو الآخر بالانسكلوبيديا الطبية. ALLERGIE, ENCYCLOPEIDE MEDICO وهو واحد من القلائل فى العالم قاطبة التى نشرت لهم هذه الموسوعة الطبية (من غير الفرنسيين) لكن ريادته فى ميدان الطب النفسى - جسمى ومكانته العلمية كانتا الدافع ليحررهاتين المادتين عالم غير فرنسى.

(١٠) بحوث فى الطب النفسى والتحليل النفسى نشرت بأعمال المؤتمر الدولى الأول للطب النفسى ١٩٥٠.

(١١) بحث موضوعه ASTHME ET PSYCHISME الربوو الاتجاه النفسى وكان اسهاماً فى المؤتمر الدولى للربو عام ١٩٥٠ نشر فى أعمال المؤتمر وكان قد كتبه بتكليف من هيئة المؤتمر، وأعيد نشره فى الكتاب السنوى لعلم النفس بمصر عام ١٩٥٤.

(١٢) الآباء المشكلون، دراسة نشرت بمجلة علم النفس، مجلد ٧، عددا يونيو ١٩٥١.

(١٣) سيكلوچية التعصب، محاضرة ألقيت فى ١٠ فبراير ١٩٥٢ بدار الحكمة تحت إشراف الجمعية المصرية للصحة العقلية (وكان ذلك بعد حرق إحدى الكنائس بمدينة السويس واندلاع هبّة طائفية كانت أصابع المحتل الانجليزى وراء دوافعها)، وقد نشرت بمجلة علم النفس مجلد ٧، عدد ٢٣، فبراير ١٩٥٢.

(١٤) المعرفة والشفاء، مجلة الصحة النفسية (والتى رأس تحريرها)، العدد الأول ١٩٥٨.

(١٥) بحث ألقى بالانجليزية عن «علم نفس العلاقة بين الطبيب قصر المريض» ونشر بدورية كلية طب قصر العينى.

- PSYCHOLOGY OF THE DOCTOR PATIENT RELATIONSHIP, GAZETTE OF KASR - EL AINI FACULTY OF MEDICINE ١٩٥٩, ٣, ٤, VOL. XXV, NO

(١٧) دراسة بعنوان «تعاطى الحشيش كمشكلة نفسية، أعمال الحلقة الثانية لمكافحة الجريمة، منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٦٢.

(١٨) بحث بعنوان HASHISH CONSUMPTION EGYPTE قدم لمؤتمر علم النفس السابع عشر وأفردت له مكانة البحث الأول فى اليوم الأول من أعمال المؤتمر.

(١٩) وحدة علم النفس، العدد الأول من مجلة أصوات، لندن، ١٩٦١.

(٢٠) بين الميتافيزيقا والفكر العلمى،



مجلة الفكر المعاصر القاهرة، العدد ٤٥ نوفمبر ١٩٦٨.

(٢١) جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب، مجلة الفكر المعاصر، القاهرة، العدد ٤٦، ديسمبر ١٩٦٨.

(٢٢) أضواء على المجتمع الإسرائيلى، دراسة فى التحليل النفسى، محاضرة ألقيت بالجمعية المصرية عام ١٩٦٨.

(٢٣) الطب النفسى والفلسفة المعاصرة، محاضرة ألقيت فى المجمع العلمى المصرى، باعتبارها الخطبة الافتتاحية لاختياره عضواً بهذا المجمع.

(٢٤) بحث بعنوان «الصوفية» CLU-FISM ألقى فى حلقة بحث بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، نوفمبر ١٩٧١.

(٢٥) بحث بعنوان الحساسية والنفس، دراسة سيكوسوماتية & ALLERGY PSYCHE, APSYCHOSOMATIC STUDY, THE EGYPTIAN YEAR - BOOK OF PSYCHOLO-GY, DAR AL, MAAREF, CAIRO, ١٩٥٤

(٢٦) ألقى سبعة عشر حديثاً بالإذاعة المصرية فى منتصف الخمسينيات موضوعها شقاء النفس وشقاؤها، نشرتها فيما بعد وزارة الإرشاد القومى فى كتاب بعنوان: فى التحليل النفسى، وزارة الإرشاد القومى، القاهرة، د.ت

(٢٧) عشرات التصديرات الضافية والتى تشارف الثلاثين لتقديم أبنائه وزملائه من علماء النفس، وفى كل تصدير كان يقدم دراسة ضافية تعتبر بذاتها مرجعاً.

(٢٨) ترجم للعديد من المصطلحات النفسية فى «معجم العلوم الاجتماعية» والتى عنى بها مجمع اللغة العربية بالاشتراك مع اليونسكو ونشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب معجم العلوم الاجتماعية،

(٢٩) عبقرية فرويد ، مجلة الفكر العربى المعاصر، بيروت عدد ١١، أبريل ١٩٨١

(٣٠) ترجم للعديد من أعلام النفس العالميين ولم يصدر منها سوى ما جاء فى المجلد الأول والوحيد الذى نشر ويضم حرفى أ،ب من «معجم أعلام الفكر الإنسانى، معجم أعلام الفكر الإنسانى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ ج١

(٣١) فى النفس بحوث مجمعة فى التحليل النفسى، دار آتون القاهرة ١٩٧٠.

(٣٢) فى النفس بحوث مجمعة فى التحليل النفسى، الطب النفسى جسمى، الطب النفسى، والفلسفة، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٦.

ملف

ليالى نجيب محفوظ تحت المجهر

(خواطر فى ذكرى مصطفى زيور)

د. فرج أحمد فرج

لايزال كاتب هذه السطور يذكر سؤالا طرحه زميل من الزملاء على مصطفى زيور. وكان السؤال عن بعض كتاباته ومؤلفاته، وكان رد الأستاذ أنه يعتبرنا - نحن أبناءه وتلامذته ومريديه - مؤلفاته الحقة التى يعتز ويفخر بها. وكان الرجل صادقا حقا، فقد ألف بين الأجيال وأفاض عليهم من واسع علمه وعميق فكره وكريم خلقه ماجعل منهم - أو قل من صفوتهم - أعلاماً تنشر العلم وتفيض بالفكر فى مختلف ربوع الأرض، منهم من كان بالنسبة لكاتب هذه السطور فى موقع الأستاذية كمصطفى صفوان وسامى على، ومنهم من كان فى موقع الزمالة كأحمد فايق ورجاء مازن، وهم قليل من كثير، لم تعد الذاكرة مع توالى السنين وكر العقود قادرة على استرجاع أسمائهم.

ومع ذلك، فما تزال الذاكرة تحتفظ فى وضوح ونصاعة بذكريات اللقاء الأول. كان ذلك فى النصف الأول من عقد الخمسينيات (١٩٥٣ - ١٩٥٤) ونحن جلوس فى قاعة المحاضرات - طلاب الصف الأول بكلية الآداب - ويجىء الأستاذ، ويكون اللقاء، بالعلم، بالموهبة، بالقدرة الفذة، وبشخصية توفر ذلك المزيج الباهر والأخاذ من السيطرة الكاملة والحضور الطاغى. ومع كر السنين تتكشف هذه السيطرة الكاملة

والحضور الطاغى عن أبوة حانية وعطاء موصول يتدفق معينه دون نضوب. كانت سنوات الدراسة الأربع (من ٥٣ إلى ٥٧) سنوات خصبة هى عندنا – أبناء هذا الجيل – سنوات زيور وصفوان ويوسف مراد أولهم – صفوان – أول تلامذته وأعلاهم شأناً، أما ثانيهم – يوسف مراد – فرفيق عمره، وزميل دراسته، وهو غنى عن التعريف، معاً أصدرا مجلة "علم النفس" تلك التجربة التى تنطق بما كانت عليه أحوال الفكر والعلم والثقافة آنذاك.

وقرب نهاية الفترة الجامعية ويقّرب زيور إليه نفراً من صفوة تلامذته، يتعهدهم بالرعاية والتشجيع، وأذكر حديثا له يشيد فيه برسالة الماجستير التى تناول فيها مصطفى سويف ظاهرة الإبداع الفنى فى الشعر، وكان مصطفى سويف آنذاك (منتصف الخمسينيات) علما صاعدا واعدا – وهو ما تحقق بالفعل فيما بعد –، وكانت هذه الإشارة – والإشادة – من جانب الأستاذ حافزاً لى يرسم معالم طريق الأدب وعلم النفس، أو بعبارة أصدق طريق الأدب والتحليل النفسى. وكانت أولى محاولاتى فى بحث الليسانس الممتازة.. تستلهم التحليل النفسى وتسترشد بخطى مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الأدبى "فى القصة دراسة فى التحليل النفسى لأعمال محمد عبد الحليم عبد الله"..

وكان الأمر الحاسم فى القيام بالدراسة صدور كتاب أرنست جونز "أوديب وهاملت".. وكان وراء ذلك كله الاقتراب من زيور وتجلى أبوته وعطائه .. استحسانا وتشجيعا وتوجيها وإرشاداً وتقويما.. وازداد الاقتراب من الأستاذ وساعد على ذلك العمل باحثاً تحت إشرافه (باحثا بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية والعمل فيه ببحث تعاطى المخدرات الذى كان هو المشرف عليه ويعاونه فى ذلك لفيف من خيرة علماء مصر فى علوم النفس والاجتماع والطب والطب النفسى) وزاد القرب من الأستاذ الوالد، وتعمق الارتباط به أستاذا ومشرفا ووالد أيضاً.. ثم كانت رسالة الماجستير فالدكتوراه فالسفر إلى أمريكا فالعودة إلى الجامعة معيدا فمدرسا (لم تكن هناك بعد درجة مدرس ساعد) ثم أستاذاً مساعداً فأستاذاً (كان ذلك فى مارس ١٩٨١) وتظل العلاقة تزداد عمقاً وقرباً وقوة ويجتمع بها ولها عناصر عديدة الأستاذية والأبوة من جانبه، والتلمذة والبنوة من جانبى، يمازجها ويخالطها مع كر السنين علاقة عمل وصداقة وزمالة تستظل دائماً وأبداً بعبير الأبوة وعطاء الأب وحنانه.

....

ثم .... شاءت إرادة الله فكان الرحيل، رحم الله مصطفى زيور وأسكنه فسيح جناته فقد كان لنا جميعا - نعم الأستاذ ونعم الأب ونعم الصديق والزميل غاب عنا، ولم تغب ولن تغب - ما امتدت بنا الحياة - كلمات الرجل وأقواله وحكمته وسديد رأيه. وفيما يتعلق بى فقد كانت هذه السنوات الطويلة - من منتصف الخمسينيات حتى أوائل التسعينيات - سنوات رفقة موصولة، استقر عبرها فى العقل والقلب والوعى الكثير والكثير مما أفاض به الرجل ولعل مايخص هذا المقال ذلك العشق المشترك للكلمة أدباً وشعراً، قصة وحكاية. أسطورة، وخرافة، ولكن أعباء العمل ومقتضيات الإدارة والإشراف والبحث العلمى، كل هذا، حال بيننا - معا نحن الاثنين - دون توفير الوقت والجهد لذلك العشق، ومع ذلك وبفضل تشجيع منه أشرفت على رسائل للماجستير، وأخرى للدكتوراه تتناول ما أعشقه، النص الأدبى، المكتوب منه والشعبى، بل وأقدمت أنا بدورى على دراسة نصوص فى الأدب، ونصوص فى الرواية (بعض أعمال يائيل ديان) بالإضافة إلى نفر من أعلامنا.. وها أنا بوحى من ذكراه، وبإلهام من كلماته أواصل تناول نص أدبى هو "ليالى ألف ليلة" لعلم القصة العربية نجيب محفوظ، وأجد فى اختيارى هذا امتداد لدراسة سابقة لى عن ألف ليلة وليلة (بحث منشور بمجلة فصول المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، الجزء الأول من ص ١١٤ إلى ص ١٣٠).

السلطة الباطشة والقانون العادل

تبدأ ألف ليلة وليلة بالخيانة، خيانة المرأة الزوجة للرجل الملك فيكون مصيرها الموت ولكن الملك فى الحكاية تمتد به شهوة الثأر إلى جنس النساء جميعاً فيتخذ له كل ليلة زوجة يدخل بها ليلا ويسلمها صباح اليوم التالى إلى الجلاد، ويظل الملك - الزوج - أسير القتل "القهرى" لايقدر أن يقلع عنه إلا بمجيء شهرزاد ابنة وزيره لتبدأ حكاياتها، ولتبدأ بها "الليالى" ويظل نتابع الحكايات وشغف الملك بسماعها حائلا دون قتل شهرزاد وفى نهاية الليالى الألف يستقر إقلاع الملك عن القتل فلايصبح قرارا دائم الإرجاء، وإنما يصبح قراراً نهائيا يتوجه بعتقها وقد أنجبت له من الأبناء ثلاثة ذكور.

الليالى إذن بالخيانة فالقتل فالإرجاء والإنصات ثم العفو النهائى بعد نهايتها ونضوب معين شهرزاد من الحكايات وتوسلها إلى الملك أن يعفو عنها من أجل أبنائها.. هذه هى ألف ليلة

وليلة بنية تندرج فى إطار المتخيل IMAGIMAIRE وتعكس تضاريس العصر الوسيط عصر السلطة بما هى استبداد أبوى مطلق، وهل يتحرك شهريار دون سياف.. ولكن أديبنا المرموق نجيب محفوظ يتناول هذا النسيج ليعد طرحه وتشكيله وليعرب من خلاله فى أسلوب أخاذ ومن خلال رمزية مرهفة بالغة الرهافة، عن قضايا عصرنا هذا، العصر الحديث وفى موقعنا هذا من العالم- العالم الثالث - شهريار عند نجيب يبدأ من حيث انتهى فى الحواديت، ففى الصفحات الأولى نراه يستدعى الوزير الأب - دندان - ليقول له "اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا"، وهكذا تتابع وقائع الليالى عند نجيب وشهرزاد زوجة آمنة وسلطانة مكرمة، ولكن شهريار لايزال ينفرد بالحكم، بل ويحكم بالقتل لالجرم المحرم فقط، وإنما أيضاً جزاء ما أعتبره جرأة على شخصه وتطاولا على مقامه.... هو حاكم أسطورى ولكنه يتبدى فى إهاب حاكم مطلق من حكام العالم الثالث... ولكن نجيب محفوظ يتخذ من ليالى الأساطير إطاراً لحلم "معاصر" حلم العدل والقانون لذلك يتدرج بشهريار عبر درجات من العدل والعفو والحلم، بل إنه فى نهاية ليالى محفوظ - لاليالى الأساطير والحكايات - "يهجر العرش والجاه والمرأة والولد" (ص ٢٨٥) لقد "عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه".

....

ما أكثر ما اختار نجيب محفوظ من حكايات ألف ليلة وليلة" وما أروع إعادة نظمه لها فى سياق يستهدف تحول السلطة من البطش إلى العدل ثم الاعتزال النهائى بشهريار من بداية عفوه عن شهرزاد واختيارها زوجة "باقية" له - زوجة واحدة، بلاجوارى، بلا سبايا بلامنافسات أو شريكات - وهو يتحول فى اتجاه العفو التدريجى حتى أن جمصة البلطى كبير الشرطة وقاتل خليل الهمذانى - نائب الحاكم فى الحى، بمساعدة وإيحاء، ولكن بدون أمر مباشر من العفريت المؤمن سنجام والقبض عليه ثم اعترافه فى رضا وعن قناعة القول وصدور الحكم بضرب عنقه من شهريار نفسه، ثم وقوع المعجزة على يدى العفريت المؤمن سنجام نفسه - إذ ينقذه بصنع دمية حية على صورته تعدم بدلا منه بينما يتحول شكل جمصة فيتخذ صورة حبشى مفلفل الشعر، ليجعل من هذه المعجزة - نجاته من قتل محقق - دافعا له على مواصلة ما اقتنع به من نضال - وهو قتل الأشرار.. نقول لقد تحول مصير جمصة رئيس الشرطة مرات ثلاث، الأولى عندما أنقذه سنجام وأصبح حمالا حبشياً، والثانية عندما أنقذه عبد الله البحرى وغير شكله

فصار منساب الشعر غزيره، وصار شعره المنسدل على منكبيه مفروقا من الوسط، والثالثة بفضل معجزة نائب ملاك الموت الذى يعيش بين البشر فى صورة سحلول تاجر المزادات، وذلك عندما ضدع للأمر الإلهى فسلط قدرته على الأرض حافرا نفقا أخرج منه جمصة من سجنه.. لقد صارت المعجزات فى ليالى نجيب صاحبة هدف وذات مغزى ينصر الخير على الشر.

لقد كان أول أحكام "السلطان" إعدام جمصة، ولكنه فى نهاية الليالى يعفو عنه، ليس هذا فحسب بل إنه ينصاع لرغبة معروف الإسكافى ويستجيب لطلبه بتعيين "نور الدين" كاتما للسر، والمجنون - أى جمصة البلطى - كبيراً للشرطة ويحدثنا نجيب فيقول "ومن عجب أن السلطان استجاب له".

....

شهريار الحكايات إذن سلطة باطشة، ذات طابع اضطهادى أقرب إلى بنية الذهان - المرض العقلى المستفحل - نجحت شهرزاد - وهى صورة الأم الطيبة فى حمله على الإنصاف وإرجاء حكم الموت ليلة إثر ليلة، حتى يستقر رأيه بعد الليلة الأولى بعد الألف على العفو النهائى عنها.. أما شهريار نجيب محفوظ فقد صار بناءً آخر، بناءً رمزياً، أو قل - بلغة اللاكانية - دالا شاملا للسلطة فى تحولها من القهر الشامل والاستبداد المطلق، حكاية إثر حكاية، وواقعة فعلية بعد واقعة فعلية، يشارك فيها هو نفسه بنفسه - ولايتخذ موقف المنصت فحسب، كما فى الحكايات الأصلية، أقول لقد صار يخرج إلى الطرقات ويندس بين الناس ويسألهم أحوالهم ويطلب ضيافتهم ويحقق للبعض حاجاتهم ويدفع عن البعض ما وقع عليهم من ظلم، لذلك نراه وهو يتحول بالتدريج فى أحكامه من القسوة والبطش وسفك الدماء إلى عقوبات أخرى أقل قسوة وأكثر عدلا، بل هو يتحول إلى العفو حينا وإلى الأخذ بالرأى السديد والمشورة الصائبة حيناً آخر.. هاهو الطفل المنتقم الغاضب الكامن في أعماق شهريار الحكايات القديمة يصبح عند نجيب دالاً شاملا للوجود الإنسانى فى رحلة كينونة شاملة، كان لإعادته "المجنون الذى هو معجزة من معجزات الغيب رئيسا للشرطة ومن تنصيبه المعروف الإسكافى - ذلك المؤمن حقا الذى رفض غوايات "الشيطان" أن يقتل الشيخ عبد الله البلخى وأن يقيل جمصة المجنون ، واستسلم لقدره مخاطرا بحياته ذاتها، فكان تعيين شهريار بنفسه له حاكما للحى بدلا من ضرب عنقه.. أقول تلك التحولات الإنسانية الشاملة فى علاقة الإنسان - حاكما ومحكوما أيضاً -

بالغير وبالعالم، تلك التحولات من الطرف المتاخم للرغبة الملامس للبطش، إلى الطرف المنصاع للعقل، بما هو "قيد" على الرغبة يتحول بها عن غلوائها ورعونتها وعن طلبها السرابى للمستحيل عبر سلسلة من الدوال الرمزية التى تفتح طريق النضج والتطور والرضى القانع - ولو بعض الشيء، بالقدر الذى قسمه الله.. طريق التطور الشامل حضارة وثقافة وعلما وفنا وإبداعا، وأيضاً وبكل تأكيد إيماناً صادقاً خالصاً، نقيا صافيا، لايتخذ بحال من الأحوال وسيلة للوثوب على السلطة ولايتخذ بحال من الأحوال أيضاً مطية لبلوغ الغايات الدنيوية.

....

لذلك كله لابد لنا من الإشارة إلى دال آخر - أو ببساطة أكثر رمز آخر، هو الشيخ العابد الزاهد - عبد الله البلخى - الغائب عن الأحداث - الماثل أشد مايكون المقول وأقواه فى قلوب وعقول وضمائر كل ساع إلى التحرر والتطور.. فى رائعة نجيب يرى العامة أن الفضل كل الفضل فيما طرأ على السلطان من تحول وإقلاع عن الشر يرجع إلى شهرزاد، بل أن الصفحات من ص ٢٧٨ إلى ص٢٨١ تفيض فى براعة أخاذة وعذوبة باهرة بحوار بالغ العمق عظيم الحدس بين شهريار وشهرزاد.. ومن بين مايقول السلطان "لقد عاشرت رجلا غارقا فى دماء الشهداء" كذلك يقول "القصر قصرك وقصر ابنك الذى سيحكم المدينة غدا، أنا الذى يجب أن أذهب حاملا ماضى الدامى" وأيضاًيقول "السلطان يجب أن يذهب بما فقد من أهليه، أما الإنسان فعليه أن يجد خلاصه" ونعقب فنقول "حقا" السلطان كل سلطان وأى سلطان يجب أن يذهب حتى يجد الإنسان خلاصه، أما آخر ما قاله "السلطان" قبل ذهابه فهو "انهضى لمهمتك، لقد أدبت الأب وعليك أن تعدى الابن لمصير أفضل" الأمر هنا - عند نجيب أكثر وضوحاً، الأم والأم الطيبة وحدها هى المنوط بها تأديب الأب وإعداد الابن لمصير أفضل،ولكن هذا الإنجاز الهائل الذى حققه شهرزاد ما كان من الممكن أن يكلل بالنجاح بدون الشيخ فها هو عبد القادر المهينى - الطبيب العالم المؤمن والمريد الصديق للشيخ - يقول له "ص١٠" الحناجر يدعو لشهرزاد بينا أنك أنت صاحب الأصل الأول "كذلك يقول فى نفس الصفحة "لولا أنها تتلمذ على يديك صبية ما كانت شهرزاد.. لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ماتصرف به السلطان عن سفك الدماء" هذا هو الشيخ الرمز ماثل حاضر وراء كل سطور ليالى ألف ليلة، تلقى الجميع على يديه ومن وعى الدرس تحقق به الخلاص ومن أعرض عن

كلماته كان مصيره الخسارة والبوار والضياع .. هو فى لغة التحليل النفسى ما يطلق عليه مصطلح "المثل الأعلى للأنا" هو القدوة الصالحة حقاً وصدقاً، والجدير بالذكر أن له ابنة - لا ابن - وحيدة أخذت عنه العهد، والجدير بالذكر أن الشيخ يهبها زوجة لتلميذه وصفيه "علاء الدين أبو الشامات" مفضلا إياه - لطيب معدنه ولتقواه وورعه على ابن كبير السلطة ذى الوجه الشيطانى والمدعو "حبظلم بظاظا".. ويكيد كبير السلطة - درويش عمران وولده الشيطانى هذا - لعلاء الدين ويلفقون له تهمة سرقة باطلة ظالمة ويضرب عنقه غدراً .. ولكن إيمان الشيخ يبقى ثابتاً راسخا فقد انصرف كل همه "عن الأشياء إلى رب الأشياء" ولكن عدالة الرحمن تمهل ولا تهمل فلا يلبث السلطان أن يقع أثناء واحدةمن جولاته على واحد من رعاياه هو "إبراهيم السقاء" الذى عثر على كنز . بدده فيما يشبه شيئا بين الحلم والسيكودراما، يمثل كل ليلة فى مكان مهجور "دور السلطان" فيقيم العدل ويقتص للفقراء من ظالميهم، وعندما يشارك السلطان الحقيقى فى واحدة من هذه "التمثيليات" يعرف حقيقة ما وقع لعلاء من ظلم وغدر ، فيعيد المحاكمة فيضرب أعناق ثلاثة من المتآمرين ويعزل اثنين من كبار عماله ويصادر أملاكهما .. وهكذا يتجلى للقارئ الكريم دور الشيخ فى بنية العمل الأدبى.. إنه الضمير الخالص النقى حتى أن شهريار وقد هجر الملك يحدث نفسه أن أمامه سبيلاً للسياحة كما فعل السندباد - أى سبيل فى طلب العلم والمعرفة، وسبيل إلى در البلخى أى طلب الحكمة والخلاص الصوفى.

ولعل من أروع ما حققه هذا الصرح الأدبى هو ذلك التوظيف الرائع لعناصر الغيب والسحر والمعجزات فعفاريت الأصل ماثلة فى ليالى نجيب يرمز بها لما تغص به أعماق النفس البشرية من شهوات ومخاوف ، وأحلام، وتوظف ليالى نجيب زوجين من العفاريت المؤمنة هما سنجام وقمصام يمدان بعضا من العون للبشر ، وزوجين آخرين من العصاة غير المؤمنين هما العفريتة زرمباحة والعفريت سخربوط وسنكتفى فى مقالنا الموجز هذا بتوظيفيهما فى واحدة من حكايات ليالى نجيب ، هى "أنيس الجليس فيما بين صفحة ١٦٩ إلى صفحة ١٨٨ .. موجز الحكاية إن العفريتة الشديدة زرمباحة قد تنكرت فى صورة امرأة ساحرة الجمال يتتابع وصف جمالها على ألسنة أبطال الحكاية ويكفى قول إبراهيم السقاء "أعوذ بالله من عنف الجمال إذا طغى هذا هو "الجمال" الذى يستعاذ من عنفه بالله.. إذا طغى.. ولقد طغى هذا

الجمال كل الطغيان ، وتفيض الحكاية فى روعة بالغة ورقة آسرة فتصف لنا سقوط الجميع، نعم الجميع الجميع، كل من ينظر يركع يسقط فى الجنون وينتهى به الأمر إلى الجريمة . أو الإفلاس أو الانتحار تأخذ العفريتة صورة أنيس الجليس ويأخذ العفريت صورة عبدها الأسود .. وتتشابك خيوط المؤامرة وينتهى الأمر بسقوط كل رموز السلطة من أدناها حتى دندان الوزير وشهريار السلطان، يركع الجميع يتجردون من ملابسهم ، بالمعنى الحرفى المادى وبالمعنى الرمزى من حيث العرى دال يدل على تجرد من كل مكتسبات الثقافة والحضارة والضبط والتنظيم.. ينتهى الأمر بالسلطان وبكل رجال دولته إلى حبسهم عريا فى صواوين وتعلن عليهم أنيس الجليس حكمها قائلة "غداً فى السوق سأعرض الأصونة للمزاد بما فيها" .. "ص١٨٥" ثم تضيف "سوف يشاهد شعب السوق سلطانه ورجال دولته وهم يباعون عرايا.. "ص١٨٥"

هذا التصوير البارع لحال الإنسان - كل إنسان - عندما يستبد به "جنون" الرغبة بما هى سراب موهوم لا سبيل إلى بلوغه ولا سبيل أيضا إلى الإقلاع عنه فنحن هنا سراب آسر.. والحق أن الرغبة خارج نطاق الضبط والسيطرة، خارج نطاق التنظيم الراقى والمحكم لبناء الذات هى مجاز كما فى النص " ماهى إلا بسمة شيطان.. وبالاستسلام صار المستسلمون جميعاً رقيقا يعرض للبيع فى سوق النخاسة. ولكن حكاية نجيب تستلهم خاتمة يتحقق بفضلها الخلاص من "أسر" تلك الرغبة السرابية، فها هو المجنون "العاقل" يقتحم الموقف حاملاً معه بشرى الخلاص،، وعندما تحاول الجنية عبثا غوايته قائلة "ألا يعجبك هذا الجمال كله" نراه يقول "لا أرى إلا جدرانا يتردد بينها أنفاس الوباء القديم" نعم إنه وباء الرغبة عندما تقع فى المتخيل بما هو سراب لا سبيل إلى بلوغه.. إن حصانة المجنون العاقل حالت بينه وبين مصير من قبله أعنه عقلاء المجانين- بسحر الرغبة طبعا-.. وتتحرك شفتاه بتلاوة خفية فلا تسعفها المقاومة اليائسة ويزحف عليها ما يشبه النوم الثقيل، تتراخى أعصابها، تترك تيار التغير يتدفق .. تمضى قسمات وجهها تذوب وتنداح وتصير عجينة متورمة(ص١٧٨) وهكذا "تقوضت القامة الفارهة.. طارت منها الملاحة والرشاقة.. بسرعة عجيبة لم يبق منها إلا نقاط منفصلة.. استحالت دخانا ثم تلاشت غير تاركة أى أثر.." (ص١٨٧) هذا التصوير الرائع لتراجع سحر الرغبة أمام قوى ذاتية داخلية قوى دعمها وطورها الإيمان .



هذا الوصف المبدع للرغبة عندما تستبد فيتراجع أمامها كل مقومات الحضارة والثقافة والخلق، وعندما يختلف المصير فتتراجع هى أمام هذه المقومات هو ما تعبر عنه حكاية أنيس الجليس على نحو ما صاغها نجيب محفوظ .

حكاية طاقية الإخفاء

هى الحكاية القديمة الجديدة لا يتوقف سحرها ولا يمل الإنسان من اتخاذها عبر الأزمان والعصور مادة للحلم والخيال ، لعل صور الخرافة العلمية التى تدور حول اكتشاف علمى ما، مادة أو طلاء أو غير ذلك مما يجعل الإنسان خفيا غير مرئى Invisible- وهل ننسى قصة بهذا العنوان "الرجل الخفى" للروائى الانجليزى الشهير "ويلز" H.G.Wells، وهل ننسى أيضا ولع السينما الأمريكية بمداومة طرح هذا الموضوع عبر صور لا حصر لها.. المهم هاهو نجيب محفوظ يجعل من طاقية الإخفاء واحدة من قصص الليالى ويجعل من الفتى الفاضل المجاهد "فاضل الجمالى ولد صنعان الجمالى الذى تدور قصته فى بداية الليالى "من ص١٥ إلى ص ٣٨" صنعان هذا تاجر داس فى ظلمة إحدى الليالى رأس العفريت قمقام، فيرى هذا العفريت وجوب عقابه ثم يتراجع عن توقيع هذا العقاب تحت إلحاح صنعان ويطلب منه بدلا من ذلك

أن يقوم بقتل على السلولى حاكم الحى - وهذه القصة على غرار قصة التاجر والعفريت أو قصص الليالى الأصلية.. المهم أن صنعاء هذا وهو تاجر مرموق "يتوغل فى حال يتعذر الهيمنة عليها "كما يروى نجيب (ص٢٣) وفى ليلة يلتهم من المنزول قدراً مجنوناً ويغادر المقهى متوثباً لاقتحام المجهول .. يتخبط فى الظلام مشعث العقل والإرادة تسوقه أخيلة مغرية..(ص٢٣) وينتهى الأمر به إلى اغتصاب صبية صغيرة ثم قتلها.. لقد انتهى.. ولكن العفريت ينقذه لينفذ ما أمر به ويقبض عليه ويحاكم ويعترف - ولا يصدقه أحد بالطبع ويضرب عفة وتصادر ممتلكاته وتطرد أسرته ولكن ولده "فاضل" يتماسك ويحيا حياة عفه وزهد بل يتحول إلى النضال وينخرط فى صفوف المقاومة (الشيعة أو الخوارج) ولكن القدر يتربص به.. فها هو سخربوط العفريت الشرير يتخفى فى صور بشرية ويعرض عليه الطاقية هدية وشرطه الوحيد أن يفعل بها أى شئ إلا ما يمليه عليه ضميره.. ويقبل وتكون بداية النهاية.. وبالتدريج يتحول استخدام لها بعيداً بعيداً عن كل ما يمليه عليه ضميره العبث والسرقة والقتل ثم بعد ذلك يغتصب امرأتين من فضليات النساء- باستغلال الطاقية طبعاً وتموت المرأتين كمدا وفيما يشبه الانتحار- لقد كرر صنيع أبيه عندما اغتصب الصبية الصغيرة.. ولكنه فى لخطة يقظة أخيرة يستجمع شتات ما تبقى له من ضمير وإرادة ويعترف راضيا طلبا للعدل والتكفير.. هو صراع إذن بين ما تمثله الرغبات من قوى شيطانية وما تمثله الإرادة والقيم والمثل العليا.. على أن المغزى العميق للدلالة الرمزية لهذا "الاختفاء" عن أنظار الغير.. هذا الكسب العجيب الذى ينقلب فى نهاية المطاف إلى خسران أعجب وأفدح، فلا وجود للأنا بدون الأنا الآخر، إن الأنا نفسه لا يعدو أن يكون صورة نطالعها أول ما نطالعها فى المرآة ونطالعها أيضا قبل ذلك وبعد ذلك فى عيون الآخرين ونظراتهم، ظاهر الأمر أن الكسب هائل أن يتحرر المرء من نظرة الغير أن يفقد الغير القدرة على رؤية المرء لا تلبث أن تتحول إلى إلغاء لوجوده، أو قل لكل ما اكتسبه من قيم وفضائل ومُثل ، نظرة الغير قيد لاشك فى ذلك، لكنها برهان وجود وشاهد على هذا الوجود ، بل إن الوجود ذاته بما هو وعى لا ينبثق إلا من خلال صراع إرادات ، إرادة المرء من جانب وإرادة الغير من جانب آخر... ولعل قراءة متأنية فاحصة لمقال أستاذنا زيور "جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب" والوقوف أمام ظاهرة المرآة، وظاهرات الغيرية والغيرة

تزيد الأمر وضوحاً وجلاءً.

لم يستطع فاضل أن ينقذ عنقه لكنه باعترافه وقبوله للعقاب أنقذ روحه وحررها من أسر الأنا بما هى موت وفناء حقيقى.

المصير الأخير لشهريار

فى هذه الصفحات الأخيرة من ليالى نجيب نلتقى بالمصير الأخير لشهريار فماذا بعد أن هجر العرش والجاه والمرأة والولد. ماذا بعد أن غادر قصره بليل وعليه عباءة خفيفة وبيده عصا (وليس سيفا) مستسلما للمقادير أمامه سبيل للسياحة وسبيل إلى دار البلخى.. هذان معا هما سبيل الإنسان إذا أراد أن يبدأ من جديد المعرفة والكشف العلمى والإيمان خالصا صافيا.. ولقد كان سبيل شهريار الإنسان أشبه بسبيل السندباد، سياحة من نوع خاص ، هى سياحة عبر الزمان لا المكان هى سياحة يرتد بها إلى أعمق أعماق نفسه.. إلى حلم العودة إلى الينابيع الأولى ، ولعل قراءة متأنية متفحصة تستلهم مكتشفات التحليل النفسى تكشف لنا عن معنى هذا الحلم، وهذه العودة- الحالمة- والمستحيلة أيضا هو يضرب الصخرة بقبضته فيتكشف أسفلها عن مدخل مقوس الهامة.ص (٢٨٦) وعبر صفحات تمتد (من ص ٢٨٨ إلى ص ٢٩٣) حتى نهاية القصة يقدم لنا نجيب وصفا رمزيا بارع الشفافية بالغ الصفات لحلم العودة.. إلى رحم لأم التماساً لكمال الوحدة والأمان- وهل ننسى أن الرحم من الرجمة.. هاهو يدخل هذا "العالم" منجذباً مخدرا أسير سحر لا يقاوم وجاذبية لا تقهر .. يواصل السير فى ممر سحرى لا يقصر والفتنة من الجوانب تتدفق .. حتى يجد نفسه يقترب من بركة صافية تقوم فيما وراءها مرآة مصقولة.. ويخلع ملابسه ويغوص الماء.. وعندما يخرج من الماء ويقف أمام المرآة، فيرى نفسه جديداً فى إهاب فتى أمرد.. قوى الجسم متناسقه.. إلى آخر أوصاف الفتوة والشباب .. هذا هو تخييل الميلاد الجديد... وتتواصل قصة استقباله فى هذه المملكة الخيالية التى لا مثيل لها، والتى لا تضم إلا نساءً لا رجال بينهم - غيره - وجميعهن آية فى الفتنة والجمال... هى الجنة وهن الحوريات لاشك فى ذلك...

ويكون زواجه من الملكة وينتهى أمره بعد ذلك كما انتهى أمر آدم ، الطرد من هذه الجنة عندما يرتكب المعصية الشهيرة.. عندما يجد بابا من الذهب الخالص فى قفله مفتاح من الذهب المحلى بالماس التصقت به بطاقة كتب عليها "لا تقرب هذا الباب" ولا يقاوم شهريار طويلاً النداء الخفى



فيدير المفتاح فى الباب ويدخل.. ويتجلى له مارد لم ير أقبح منه يقترب به خارج هذه الجنة، ليجد نفسه بين البكائين.. وقد تقوس ظهره وطعن فى السن.. هذا كما قلنا تخييل تقليدى يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسى العودة إلى رحم الأم ثم الميلاد والخروج إلى عالم الواقع.

ويبدأ شهريار الحياة من جديد ربما تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر.

هذه ليالى ألف ليلة إستمد نجيب محفوظ خيوطها من حكايات ألف ليلة وليلة لكنه طوعها وأعاد بناءها على نحو يطرح من خلاله قضايا العصر وعلى رأسها قضية السلطة، السلطة المطلقة فى مجتمع القهر والاستبداد، وصاغ من خلالها حلم العدل الذى ما إن يكتمل حتى يكون الطريق ممهداً لتراجع سلطة الفرد المطلقة وبداية سلطة جديدة تولد من رحمة العلم الحق والإيمان الصادق عندما يتحقق الأمل، أمل الميلاد الجديد لعصر جديد عصر الإنسان وحقوق الإنسان وأيضا - فيما نعتقد - دور المرأة فى المشاركة فى هذا كله وهل ننسى شهرزاد التلميذة النجيبة للشيخ عبد الله البلخى وهل ننسى أيضا ابنته الوحيدة زبيدة صاحبة العهد .

وبعد لقد كانت هذه خواطر فى ذكرى الرائد والأستاذ المعلم مصطفى زيور غفر الله له وألهمنا نحن - أبناءه ومريديه - السير على دربه درب العلم الذى يستهدف الحق والحقيقة ويخدم قضايا الإنسان.

ملف

جـــذور الاعتـــراف

خديجة الحباشنة (الأردن)

بدء لابد منه

إلى أستاذى مصطفى زيور

إليك فى البدء تداعيات فى عقل امرأة عربية.. أجل تداعيات.. وهل غير التداعى من كتابة تغطى مساحة التداخل الواسعة بين العقل والجنون.

كان أستاذى الجليل العارف بعلوم النفس. وأخبار الدنيا يدارى عقلى الغض وروحى الطرية، وحبى العميق للإنسان حتى لأرى العقل فى جنونه.. وأحبه.. فيقول: أجل يابنيتى. كما فى العقل جنون، فإن فى الجنون عقلاً.. ودائما ما بين العقل والجنون شعرة ولكن يامعلمى.. هاهو الجنون يجتاح العقل ويقطع الشعرة. فيختلط.. هاهو الجنون يجتاح الدنيا فيمتزج الصدق بالكذب.. والكرامة بالضعة.. العدل صار حماقة.. أما الحرية مجرد ثرثرة. وهاهى أمتى.. ترفع مؤخرتها بدلا من أن ترفع رأسها.. لكن كما علمتنا علينا أن نقرأ الخطاب باللغة الأخرىٰ التى يتواكب معها حب وعمل، عمل يقوم على المنهج والبصيرة والميدان. الميدان والعمل.. وقراءة المخفى فى إلماظهر.. آنئذ قد تمسك بتلابيب العقل فى الجنون..و..

وإليك بعضا من غرسك فى التكوين...

اعتدنا فى الساحة العربية على الفهم العمومى للأحداث السياسية، من خلال التصريحات والبيانات والقرارات، وأشكال الصراع المباشرة مثل الصدامات والمواجهات والمظاهرات وما إلى ذلك. ولايحدث ان نجد من يربط الاحداث السياسية بما تحمله من ابعاد اخرى لحركة الحياة فى المجتمع مثل الأبعاد الاجتماعية النفسية والثقافية والعقائدية، وفى احسن الأحوال يتم ربط السياسة بالبعد الاقتصادى فقط، دون الالتفات إلى التحولات الثقافية والاجتماعية والعقائدية، والتى تتفاعل بشكل صامت وخفى مع المعطيات الاقتصادية والسياسية ومايتنتج عنها من صدامات سلمية أو مسلحة، وحروب صغيرة أو كبيرة، وهذا هو الخطأ الذى وقعت فيه القيادة السوفياتية فى السبعينيات والثمانينيات، فأدى إلى مايحدث فى التسعينيات.

فى بداية هذا العام، وبعد مرور أكثر من سنة على بدء عملية السلام، وفى فترة أخذت المفاوضات السياسية تراوح مكانها وتدور فى حلقة مفرغة، مرت الانتفاضة بحالة من العودة إلى حيويتها وقد وافق ذلك ظاهرة بدأت تنتشر من حوادث الطعن بالسكين من قبل مواطنين فلسطينيين (رجال أو نساء)، موجهة نحو افراد من جنود الاحتلال أو المستوطنين واحيانا نحو مواطنين إسرائيليين عاديين (رجال أو نساء)، وقد بدت هذه الظاهرة للوهلة الأولى وكأنها ناجمة عن حالة من اليأس تعم الشارع الفلسطينى، ولكنها فى الحقيقة أكبر وأعمق من ذلك، وخاصة إذا نظرنا إليها من خلال طبيعة وحجم رد الفعل تجاهها فى الشارع الإسرائيلى. والذى عبر عن نفسه بانتشار حالة من الخوف والقلق وصلت حد الذعر. الأمر الذى دعا الحكومة الإسرائيلية لاتخاذ قرار فصل المناطق والعودة إلى الخط الأخضر، وهذا ما كانت تتجنبه إسرائيل وبشكل واضح على مدى السنوات الماضية فهى حتى فى مراحل التأجج القصوى للانتفاضة لم تلجأ لهذا الفصل إلا فى مناطق محددة ولفترات محددة، لان العودة إلى هذه الخطوط تحمل فى الحقيقة دلالة قوية بالاعتراف بكونها قوة احتلال غير قادرة على دمج الأراضى والسكان كما تعودت ان تدعى لمواطنيها وللعالم.

ولقد لفتت ظاهرة الذعر التى سادت الشارع الإسرائيلى انتباه الكثيرين فى ذلك الوقت، ثم مرت ولم تترك أثرا فى تفسير ما تبع من أحداث، لكنها فى الحقيقة تمثل ذروة من ذرى الصراع العربى الإسرائيلى، وتثير تحليلات نفسية واجتماعية عميقة، وتشكل خيطاً أساسياً فى نسيج الأحداث، عادة

. مايغفلها أو يتغافل عنها صناع السياسة والرأى العام، وهى غالبا ما تلعب دورها بشكل خفى ولاشعورى كما يتفق على ذلك العديد من علماء النفس مثل : سيجموند فرويد فى كتابه: "علم نفس الجماعة وتحليل الأنا" وجوستاف لوبون فى كتابه " "سيكولوجية الجماهير" وسول شيد لنجر فى كتابه: "التحليل النفسى والسلوك الجماعى" وغيرهم. اذ يجمعون على "وجود الحوافز اللاشعورية فى ظواهر الجمهرة" أى الظواهر التى تنتشر بين الناس.

إن ظاهرة الخوف والقلق التى سادت الشارع الإسرائيلى فى الأشهر الأولى من هذا العام، لم تكن تحدث للمرة الأولى، بل انها ظاهرة يتميز بها المجتمع الإسرائيلى، ولاتكاد توجد فى أى مجتمع آخر، وهى حقا ظاهرة تلفت النظر إذ كثيرا ما تحدث لمجرد مقتل جندى أو مواطن، فلماذا كل هذا الهلع؟! إننا لوأحصينا عدد القتلى فى الجانب الإسرائيلى منذ اندلاع الانتفاضة (حوالى ست سنوات)، فالعدد بالكاد يصل إلى ١٨٠ قتيلا، فى حين نجد وعلى أقل تقدير عشرة أضعاف هذا العدد فى الجانب الفلسطينى وأضعاف أضعافه من المعتقلين والمبعدين والجرحى الذين أصيب أكثر من ثلثهم بعاهات مستديمة ،ومع ذلك لانجد نفس الدرجة من القلق والخوف، بدليل استمرار عمليات المواجهة.

والأمر الذى يلفت النظر أكثر هو ان ارتفاع حدة القلق والذعر واتساع انتشارهما، لايشمل فقط المواطنين العاديين وانما يتعداهم ليشمل الصحافيين والكتاب والسياسيين، ومعظمهم يربط بين عملية السلام وظاهرة الذعر لدرجة يصرخ معها كاتب مثل هليل فايس فى مقال نشر فى حداشوت ٩٣/٣/١٧ (نقلا عن القدس الدولى فى ٩٣/٣/١٨)، بعنوان "كلمة السلام أصبحت أبشع من كلمة الحرب" ويبدأ مقاله بـ : "أصبح لدى انعكاس شرطى عندما أسمع كلمة سلام. أبحث عن المكان الذى تنطلق منه السكين، لقد كرهت السلام بسبب المسيرة السلمية"ثم يكمل.. "لقد أصبحت كلمة السلام أبشع من كلمة الحرب، ففى الحرب تقاتل من اجل الحياة ذاتها، اما مسيرة السلام فهى تحشر اليهودى فى الزاوية"، ثم يختم مقاله باعتبار رابين خطراً قومياً على اليهود، لأنه يستمر فى عملية السلام.

اما اورى التيسورى فى مقاله الذى نشر فى يديعوت احرونوت فى ٩٣/٣/١٧ (نقلا عن القدس الدولى فى ٩٣/٣/١٨) بعنوان : "المشكلة لاتكمن فى الاحتلال ولا فى الانتفاضة، بل فى ان الفلسطينيين ملوا رؤيتنا" وهو رغم

محاولته الهرب من الحقيقة فى العنوان إذ يعزو كل ابعاد الظاهرة إلى الملل، إلا أنه فى وسط المقال، ينتقد العجز الذى تبديه كل من الحكومة والمجتمع الإسرائيلى حيال ظاهرة الطعن بالسكاكين، والرعب الذى بدأ يسكن المواطن اليهودى، حيث لايمكن توقع مصدر الخطر أو الاحساس به، فيواجهه بالخوف والذعر، وبرأيه ان مفتاح الموضوع يكمن فى : "ان صور الجنود وهم يفرون امام مطارديهم من اطفال الحجارة خلقت تجربة شعورية مثيرة أسكرت المواطن العربى وجعلته يشعر بالقوة، فهو بعد أربعين عاما اكتشف اننا نخاف منهم "ولايقف التيسورى عند هذا الحد بل يكمل بقوله: "ان من يرغب فى التصدى لظاهرة حملة السكاكين فلا مفر من ان يدخل منطقها" ويتوقع ان تختفى عندما يكف المواطن اليهودى عن الهرب وإظهار الخوف، وان كان يعترف بأن هذالن يكون سهلا، ويستمر فى تحليله مشيرا إلى موقف الحكومة من عملية السلام فيقول : "فاذا كان على الجيش ان ينزع الاسيجة ويستخدم السلام بدلا من الاسيجة الواقية، فعلينا نحن المواطنين ألانهرب من حملة السكاكين والحجارة، بل على العكس علينا ان ننقض عليهم بمسدسات تيرنر المشرعة (تيرنر هو رئيس الشرطة الإسرائيلية). ثم يختتم مقاله محاولا ان يقنع نفسه وقراءه بأن هذه النصيحة رغم انها خطرة وغير مدروسة كما يقول إلا أنه يراها منطقية لأن هذا المنطق هو الرياضيات السائدة فى الحياة.

إن التيسورى وغيره من الكتاب والصحافيين والسياسيين يحاولون الهرب من مواجهة الحقيقة، لكنهم يحتكمون إلى منطق الدفاع عن الذات باستنهاض الدوافع الغريزية فى حب البقاء لمقاومة الخوف وما يهدد بالفناء، وهم بذلك يحاولون ان يعيدوا الاعتبار إلى أعمق ما فى النفس الإنسانية، لكنهم للأسف يقصرون ذلك على طرف دون الآخر، والإنسان هو الإنسان مهما تبدلت مواقعه.

ولنر مايقوله عالم النفس الإسرائيلى إيتى شيلونى، عندما يسأله صحافى من معاريف: "هل الجمهور الإسرائيلى فى حالة ذعر؟! يجيب: "لاشك" ولا أخاله بجانب الحقيقة هنا، لكنه عندما يفسر ذلك يقول : ""فى حالة الضغط النابع عن عدوان خارجى فإن الجمهور يرد بإحساس من الخوف والذعر ينعكس برغبة فى الحماية"، ثم يستدرك ويقول: "أو بمزيد من التطرف فى المواقف، مما يؤدى إلى ايقاظ الرغبة بالاعتداء على الطرف الآخر" ويستطرد قائلا: "فيتطور الامر

كالتالى : إحساس تام بالضياع ومن وجهة ثانية، الوهم بأن ضربة واحدة كافية ستخرجنا من هذا الوحل" ولنلاحظ هنا أن استخدام كلمات مثل الضياع والوهم من قبل عالم نفس ليست كلمات عابرة، فعندما يسأله الصحافى، :"إذن فقد الجمهور توازنه؟" ويقصد الجمهور الإسرائيلى، يجيب العالم الإسرائيلى: "إلى حد كبير".

وبعد هذا العرض لعينة من ردود الفعل الإسرائيلية التى نشرت مترجمة للعربية فى جريدة "القدس الدولى" أو للانجليزية فى نشرة "مقالات مترجمة من الصحافة العبرية".

نعود لطرح السؤال: لماذا كل هذا الذعر فى المجتمع الإسرائيلى؟!

وللإجابة عن هذا السؤال دعونا نلقى نظرة تحليلية على طرفى الصراع الدائر فى الأراضى الفلسطينية المحتلة، وبالاستناد إلى مقولات التحليل النفسى.

ففى الجانب الفلسطينى جاءت الانتفاضة كمحصلة طبيعية لتراكم مجريات الصراع العربى الفلسطينى مع الاحتلال الإسرائيلى، جاءت كيقظة لوعى الإنسان الفلسطينى تحت الاحتلال بمجموع أفراده بضرورة تحمل عبء وجودها ولتدافع عن بقائه حتى الرمق الأخير (استخدام الحجارة والسكاكين والجسد) فى مواجهة تقنيات الآلة العسكرية الحديثة الإسرائيلية، وبعد ان تمثل التجربة النضالية للشعب الفلسطينى خارج أرض الوطن والتى قادتها منظمة التحرير الفلسطينية بمجمل تاريخها فى الصراع مع الاحتلال من أجل طموحاته الوطنية والانسانية وفى كافة معاركها ومعاناتها من صراع الى صراع ومن منفى إلى منفى، نالت استحقاقها لتكون مصدراً لالهامه ووجهة توحده (أناه الأعلى) كما يقول فرويد، "فالانا الاعلى يكتسب صفات الموضوع المتوحد به ويدمجه فى ذاته" (علم نفس الجماعة وتحليل الانا، ص ٦٥) فحلت بذلك أزمة الهوية لدى الانسان الفلسطينى وهى من اعمق الأزمات التى تواجهها الذات الانسانية كما يقول العالم النفسى المعاصر اريك اريكسون. وبذلك اكتملت لديه شروط تماسك الذات فكان هذا من اهم اسباب قوتها.

لقد بلورت تجربة معايشة الاحتلال بقمعيته ووحشيته وعيا شاملا بطبيعة العدو، نقاط ضعفه وقوته، وكلما زادت وحشية الإحتلال وقبضته الحديدية فى الضرب والقتل والاعتقال ومصادرة الأراضى والمياه وهدم للمنازل واقتلاع للاشجار واغلاق للجامعات والمدارس والمؤسسات. الخ كمحاولات لتدمير اركان الذات واقتلاع اسباب وجودها، لقد شمل القمع كل فرد واسرة ومؤسسة

فوحد القهر مجموع الناس وخلق لديها اهتمامات مشتركة، والمجموع لايساوى الكل، لانه حتى فى منطق الرياضيات فان1+1فى الحقيقة اكثر من ٢، لكن أحداً من علماء الرياضيات لايقدر على حساب فائض هذه القيمة، فهى تقف خارج الحساب، وكذلك فان فائض الشعور والاحساس بالقهر والوعى المتراكم بأبعاد الذات والخطر الواقع عليها وبالآخر شعوريا أو لاشعوريا يتحول إلى طاقة اكبر من طاقة الكل أو القوة الممثلة ويخلق لديها دوافع واهتمامات مشتركة توحد فيما بينها.

يقول فرويد فى هذا المجال: "إن الوعى بوجود اهتمامات واحدة مشتركة،يولد لدى اعضاء الجماعة شعورا بالوحدة والتضامن، هو اساس قوتها الحقة" (قلق فى الحضارة، الحرب والموت، ص - ٨٥) ، وتصبح الذات الفردية ممثلا للأنا الاعلى والذات الجماعية. وتكتسب قوة أكبر تجعلها فى موقع المبادرة، وهذا مايقوله رديل ايضا فى كتابه (علم النفس الجماعى وتحليل الذات ص-٦٦)، "ان جماعة من هذا القبيل هى عدد من الافراد استبدلوا المثل الاعلى للانا بموضوع واحد بالذات وتوحد بعضهم بالبعض من حيث الأنا".

وفى حالة القهر العام الذى يعيشه افراد الشعب الفلسطينى تحت الاحتلال تبادر الذات الى صون وجودها فتلجأ للعنف الفردى الذى كما أسلفنا أصبح ممثلا للجماعة وللأنا الأعلى المتوحد به اصلا أى قيادته "فتصبح القوة الممسكة للحياة الاجتماعية هى اعتماد الاعضاء بعضهم على بعض وثقتهم بقائدهم". (التحليل النفسى والسلوك الجماعى، سول شيد لنجر، ص-٦٥)، ولان صور التوحد متنوعة كما يقول فرويد "فهنالك بجانب التوحد الذى يشكل المرء فيه ذاته وفقا لموضوع التوحد نمط آخر هو التوحد كوسيلة للتغلب على عداء موجه ضد الموضوع المتوحد به". بينما يقول سايموندس فى كتابه (ديناميات التكيف الاجتماعى، ص-٣١٩)، "إن التوحد يلعب دورا أساسيا فى نمو الشخصية فضلا عن كونه حيلة دفاعية حيال الخطر وهو ما توضحه أنا فرويد (ابنة فرويد) (الأنا وآليات الدفاع،ص-١٢١)، اذ تسميه التوحد الثانوى"حيث تقوم الذات بالتوحد بالمعتدى للسيطرة على مخاوفها من الشخص أو الموضوع فتتحول من ذات مهددة (بفتح الدال الأولى) إلى ذات مهددة (بكسر الدال الأولى).

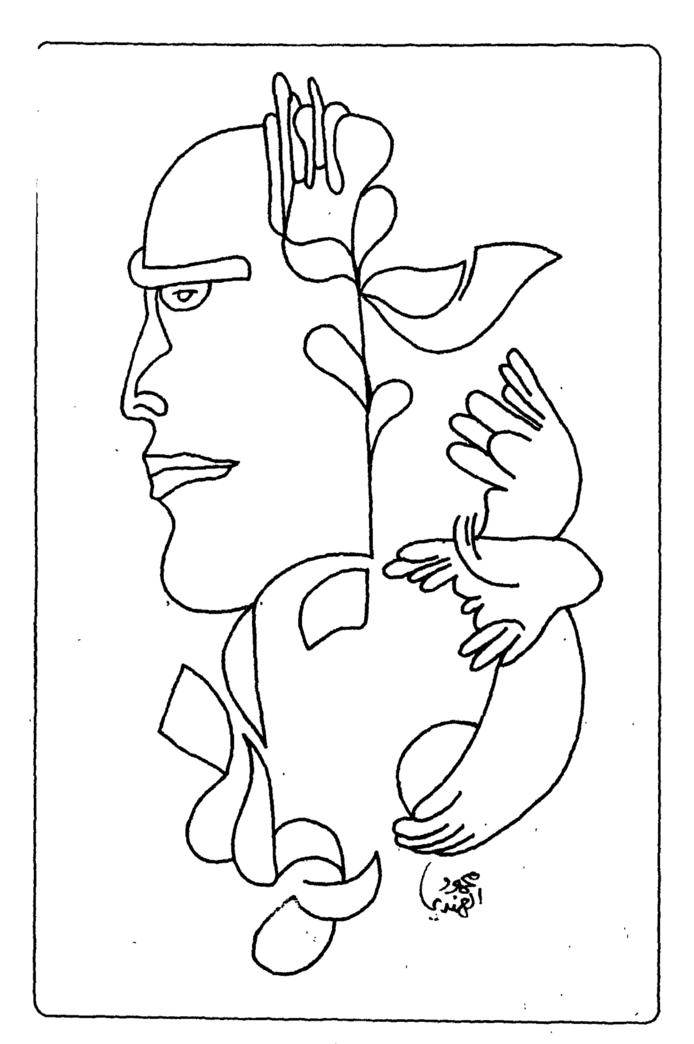
"ويؤكد كل من فرويد وسايموندس بأن هذه العمليات عمليات لاشعورية ولايكون الشخص شاعرا بأنه يعدل سلوكه وفقا لسلوك الآخر المعتدى "لأن

التهديد الخارجي المقترن بمشاعر العداء والاستعلاء من جانب الاحتلال (المستند للعقيدة اليهودية والأيديولوجية الصهيونية)، والكراهية التي تولدها تجاه الآخر، صارت هي النواة التي تشكل وعي المجتمع الفلسطيني وخيط أساسي في نسيج وحدته وتماسكه.

ومن بديهيات علم النفس انه كلما زاد الضغط على الذات الإنسانية، يخلق توترا عاليا لديها فتتجه للتحرك لإبطال مصادر هذا التوتر واستعادة توازنها النفسي فإذا لم تقدر على مواجهة القوة الضاغطة تنتقل حوافز النشاط الحركي العدواني في هذه الحالة إلى أهداف مشابهة بديلة وممكنة (كما تقول أنا فرويد ايضاً في المرجع السابق). وهذا مايحدث في حالة طعن المواطن الفلسطيني بالسكين لأي ممن يصادفه من أفراد المجتمع الإسرائيلي.

والآن دعونا نحلل ما الذي حدث في الطرف المقابل. لقد كان الشعور بالتفوق من خلال أسطورة شعب الله المختار، عنصراً أساسياً في بنية التراث والعقيدة اليهودية، واصبحت الاسطورة جزءاً لايتجزأ من التكوين العقلي حتى لليهودي العادي، تولد لديه أفكاراً وتقوده إلى ممارسات اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية (مجتمع الغيتو)، والتي لابد أن تؤدي بالضرورة إلى الاصطدام مع المجتمع المحيط به، ولذلك فإن التحليل الجوهري والجدلي لظاهرة الاضطهاد العنصري لليهودي، أو ما سمي بمعاداة السامية، في الحقيقة ماهو إلا رد فعل من جانب الأغلبية نحو الأقلية. أي أنه كان اضطهاداً مضادا. أما الاضطهاد الاصلي فهو الذي كانت تمارسه الاقلية اليهودية وان كان اضطهاداً صامتا ومستكيناً عندما كان في موقع الضعف لكنه بعد ان صار في موقع القوة بعد تشكيل الأيديولوجية الصهيونية وبعد احتلال فلسطين ونشوء الكيان الإسرائيلي انقلب الضعف إلى قوة والاضطهاد الصامت المستكين تحول إلى اضطهاد وحشي مخيف، كما حدث في المذابح التي ارتكبها الاحتلال ضد الشعب الفلسطيني، (فؤاد زكريا، التعصب من زاوية جدلية).

لقد تمحورت الشخصية اليهودية عبر التاريخ حول هذه الأسطورة مما دعا عالما نفسيا مثل فرويد إلى تحليل هذه الشخصية واعتبارها مركبة على ثنائية الشعور بالاضطهاد النابع والملتصق بالشعور بالتفوق والعظمة، في كتابه موسى والتوحيد، ولكن لأن بذرة هذا الشعور أسطورية ووهمية فإن الذات بحاجة للدفاع عنها لإثباتها والاقتناع بها. ولذلك أخذ التعصب


محمود
الهندي

العنصرى اليهودى ثم الصهيونى شكل الانتماء الزائد للجماعة التى ينتمى إليها ووصل حد ارتباطه بها إلى استبعاد الآخرين وكراهيتهم والتعالى عليهم. وقد تفاقم هذا الشعور لدرجة اصبح الاندماج فى الاغلبية من افظع الجرائم التى يمكن أن ترتكب فى المجتمع اليهودى تماما. كما يبدو السلام الآن لهم خيانة للتراث اليهودى ولذلك يصرخ كاتب مثل هليل فايس "إن كلمة سلام أصبحت أبشع من كلمة حرب". لقد كان الشعور بالاضطهاد ولايزال جزءاً من القوة الدافعة التى ساعدت اليهود على التماسك والحفاظ على تراثهم على مر العصور، وإذا وعينا هذه الحقيقة جيدا فان حالة السلام الدائم تشكل خطراً كبيراً على كيان المجتمع الإسرائيلى، وخاصة إذا وضعنا بالاعتبار التكوين الفسيفسائى الثقافى له.

ان حالة السلام تهدد الديناميية العدوانية النشطة لدى هذا المجتمع كما تهدد تماسكه الداخلى، وتضامنه مع الطوائف اليهودية فى الخارج، وإن المتابع لتصريحات ومخططات القادة اليهود على مر العصور يدرك مدى وعيهم لهذه الحقيقة، ولذلك فان الكيان الإسرائيلى ظل يعيش ويتماسك على إثارة القلاقل والمشاكل من حوله حتى لو تهيأت له أسباب السلام للاحتفاظ بجذوة الإحساس بالخطر متقدة على الدوام، ولكن الخطر الذى يخلقه هو ويسيطر عليه بأدواته العسكرية المتفوقة.

اما ما حدث فى الانتفاضة الفلسطينية، وخاصة فى حملة الطعن بالسكاكين، فان الخطر يأتيه من خارجه فعلا هذه المرة، وليس من نسيج أوهامه وخططه وخارج حدود سيطرته، ويأتيه من شعب بمجموع أفراده ومضطهد فعلا، يدافع عن حقه فى البقاء وصون ذاته وهويته.. ولديه كل أسباب التماسك الذاتى على الرغم مما يبدو عليه من ضعف ومالديه من مشاكل حياتية.

ولأن الفرد يتشكل لديه عبر معطيات تراثه ومجتمعه وقيادته نسق عام من الاستجابة الوجدانية والسلوكية هى الطريقة التى يستجيب بها للأحداث والأشخاص، وهو يرتبك وجدانيا عندما يضطر إلى تغيير هذا النسق، فإن أى تغيير فى العناصر الجماعية مثل قوانين وأهداف الجماعة، يؤدى إلى التأثير على الافراد وطريقة سلوكهم، بحيث قد يسلك الفرد العادى مسلكا يبدو غريبا أو مرضيا، بسبب حدوث قلاقل او تغيرات مباغتة قد تطرأ على القيادة أو الخطط والبرامج العامة، (سول شيدلنجر) (التحليل النفسى والسلوك الجماعى ص-١٥)،

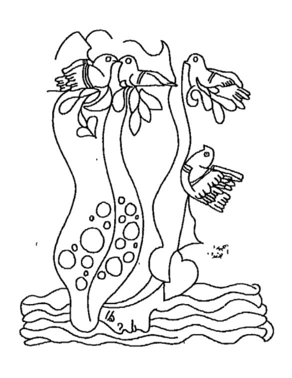
وذلك المسلك يحدث نتيجة لاهتزاز تكوين الذات وتوحدها بأناها الأعلى.

إن ظاهرة الخوف والرعب فى الشارع الإسرائيلى على إثر حملة الطعن بالسكاكين فى الأشهر الأولى من هذا العام والتى أصبحت تنتشر من فرد لفرد بفعل العدوى الانفعالية، وحالة الارتباك النفسية من اهتزاز أساس التوحد لديه. وبوجود خطر يهدده من شعب بمجموع أفراده هو ضحية فعلا. فهو يرتد إلى التوحد بالضحية لأنها الأعمق فى وجدانه وتكوينه النفسى، ويغير سلوكه لاشعوريا فيهرب ويشعر بالذعر، إذ يصبح فى حالة توحد نكوصى بالعودة للتوحد بالشخصية المضطهدة (الضحية) كحيلة دفاعية حيال الخطر المحدق به. ولفرويد ملاحظات هامة حول انحلال الجماعات وظاهرة الذعر، فهو يقول :"إن العامل الأول فى حالة الذعر هو اختفاء الروابط الليبيدية التى كانت تهون عليه من شأن الخطر الخارجى أو الصراع الذى تواجهه الجماعة، وأن الروابط المتبادلة بين أعضاء الجماعة تختفى باختفاء روابطهم بالقائد سواء بالمعنى الحرفى أو المجازى وتولد لديه الشك فى قدره، مما يؤدى إلى ظهور الذعر وعندما يظهر الذعر فإنه ينتشر بسرعة عن طريق العدوى الانفعالية، إن الفرد المذعور لا يأبه فى الحقيقة إلا بمصيره". (علم نفس الجماعة وتحليل الذات ص٤٦-٤٩).

وفى ظل عملية السلام وما يحيط به من طروحات وإجراءات والتلكؤ الذى مرت به المفاوضات السياسية ومع استمرار المواجهة بين قوات الاحتلال والانتفاضة الفلسطينية فإن المواطن الفلسطينى يزداد قوة وتماسكا فى مواجهة الخطر المحدق به. لأن مايطرح من شعارات حول السلام لايتناقض فى العمق مع مكوناته النفسية من تراث وعقيدة، فى حين نجد المواطن الإسرائيلى غير قادر على التماسك لأن الخطر يأتى فى ظل طروحات وإجراءات تتناقض فى العمق مع أساس تكوينه النفسى من تراث وعقيدة.

إن القيادة الإسرائيلية تدرك لاشك هذه الخطورة، ولكنها لا تستطيع فى مواجهة مقاومة مستمرة من الشعب الفلسطينى مهما اتخذت من أشكال بسيطة، وفى ظل متغيرات دولية وعالمية عديدة، إلا أن تساير الواقع العالمى الذى أصبح مفتوحا على بعضه بفعل انفجار وسائل الاتصال، بطرح شعار السلام والقيام ببعض الإجراءات التى تتماشى معه.

لقد شكلت العقائد على مر التاريخ الهيكل العظمى للحضارات وكانت فى تكونها أو تلاشيها تمثل نقاط الذروة

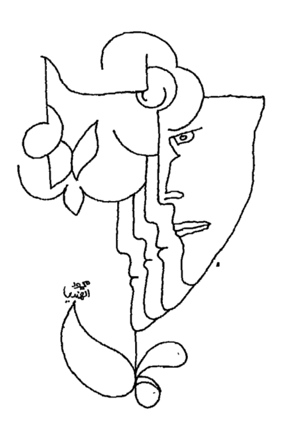


فى تاريخ كل أمة. وقد أحست الشعوب بفائدة تشكل العقيدة الإيمانية وفهمت عن طريق الغريزة أهميتها فى بنية مجتمعاتها وحضارتها. ولذلك كما يقول جوستاف لوبون في كتابه (سيكولوجية الجماهير)، لم يكن من العبث أن تدافع الشعوب عن عقائدها بنوع من التعصب، وكم نصبت من المشانق والمحارق فى التاريخ، ومات عشرات المجددين والمخترعين فى يأسهم المطبق، وانقلب العالم أكثر من مرة، وسقط ملايين البشر من أجل تأسيس هذه العقائد والدفاع عنها أو عندما تبدأ انحلالها.

لكن التاريخ وخاصة ما حدث فى السنوات الأخيرة، يثبت لنا أن لا مكان للعقائد الجامدة فى طريق صيرورة الحياة الدائمة وأنها تتخطاها لتتركها خلفها، وكما تغذى غريزة حب البقاء نشوء العقائد وتماسكها فهى كذلك تكون بذرة اضمحلالها. وليس أمام المجتمع الإسرائيلى وقيادته إلا أن يدرك أن وجود وبقاء الذات مشروط بوجود الآخر المساوى له تماما، ويعترف بذلك.

ليس هناك من حل أمام الإنسان إلا بعودته إلى وعيه وانعتاق روحه من أشباح الموتى والأوهام التى خلفتها الشعوب لنفسها، فهم الطغاة الحقيقيون للبشرية.

نصــــوص



قصــص:

شــمـس الـديـن مـوسـى/ حـسـن علبـة

شـعـــر:

أحـمـد عـقـل/ سـحـر سـامـى/ سـعـدنـى الـسـلامـونـى/ أمـل جـمـال.

قصة

انتـــظـــار

شمس الدين موسى

قال في نفسه:

- لم يتبق غير لحظات.. مجرد لحظات...

أحس بالوقت يمر بطريقة خاصة. وجه عينيه إلى الساعة التي كان ينتظر أن يتلامس عقرباها، بينما القلق يتسلق أعماقه. لحظات ليست ككل اللحظات، هي لظى من سعير متقد. اللحظة مسنونة حادة تنغرز في شغاف القلب، ممزوجة بكلمات دامية. بدا الزمن بين تلك الكلمات وبين الآن كطرفة عين، أو لفتة جرت أحداثها بالأمس، الذي أصبح دهرا، بينما اللحظات مثل عيون تفتح حدقاتها فتبتلع كل الأنات والأوجاع... وسط نبرات صوت، وبحات حلق، ونظرات افتقدتها تلك اللحظات..

قال في نفسه- سرعان ماستزول تلك الهواجس، وتهل عليه بطلعتها البهية المحببة، فتموت اللحظات التي ابتلعت كل ماكان محببا إليه، وسبقها قبل أن تعلن عن وجودها. سيراها تمسح حبيبات شفافة ممزوجة بعطرها الفواح الآسر، تتسلل من أسفل خصلتي شعرها أمام أذنيها، رائحتها تملأ رئتيه، سوف تطرق الباب الآن، سيصافح وجهها الذي كادت تلوحه شمس أغسطس

الحارقة، فتشعله بالاحمرار والألق. ستنطلق نحوه فاردة ذراعيها، كما سينطلق هو محيطا وجودها برغباته، وحنانه ، ونبضات روحه التى ود أن تنصت إليها. لم تعط نفسها الفرصة فى اللقاء الأخير كى تستمع إليها، علت وجهها أمارات كبرياء زائفة معلنة عن بداية ازدواج الطريق الذى سارا فيه معا لسنوات. لكنه يدرك الآن أنها مثله ربما تعيش تلك اللحظات.. لحظة أولى.. ولحظة ثانية، ولحظة ثالثة.. ولحظة.... ولحظة... تظن أن سوف يأتيها صوته كالمعتاد ممزقا تلك اللحظات.. ثم تحيطه بحماقاتها وثرثراتها التى لم يملها أبدا.. ستعرف فى هذه اللحظة كم هى المساحة التى لها فى داخله. ستكون الطرقة الأولى إعلانا عن عودتها.. والثانية إيذانا باعتذارها وحضورها، والثالثة ستكون مثل قطرة داخل تاريخهما المشترك، الذى كتبته كما كتبه، ولم يمح مع المشاجرات، والعناد، والاختلاف فى وجهات نظريهما.

نظر إلى الساعة.. ظن أن العقارب لاتتحرك، فحصها بدقة، استمع إلى دقات عقرب الثوانى الذى يتراقص فى رشاقة ورتابة محيطا الأزل بذراعه الطويلة والنحيلة. إطمأن الى أن عقربى الساعة لم يتلامسا بعد ، كل واحد يتحرك متسابقا مع الثانى، أحدهما هو الأسرع الذى سيلحق بالآخر. عندما يتماسا ستكون اللحظة الفاصلة التى ينتظرها، عندها لن يفصلها شئ مهما كانت قيمته. رأى فى تطابقهما حالة جديدة من الامتزاج بين زمنيهما الذى لم يتفرق منذ تعرف أحد هما بالآخر. لم يكن يدرى أثناء وجودهما معا بحقيقة الزمن، كلما ابتعد عنها تنامى إحساسة بالزمن، وتمدد داخله.. بقى على اللقاء يوم واحد، أو بقى يومان على القيام بمهمة مااتفقا عليها، أو أن هناك ساعات قليلة على ذهابهما إلى السينما، أو لقاء النادى،وإذا حدث تأخير لسبب من الأسباب، كانت تأتيه دقات التليفون مطمئنة إياه، حتى لايصاب بقلق الانتظار ، فلا يصبح للزمن بلحظاته أى حساب ، فهى الغائب الحاضر، وعندما لايكونان فى مكان واحد، سرعان ماتسترسل روحه إليها عبر أسلاك التليفون التى لاتبعد بينهما مهما بعدت المسافة ، ظل صوته ساهرا على وجودها فى كل وقت، لاينأى به عنها.

عاد بناظريه إلى عقربى الساعة، شعر أنهما لايتحركان، أو ربما دارا عكس دورتيهما، أحس بهواجسه تكاد تحطم رأسه، دقق النظر إلى عقربى الساعة، رأى أنهما لايزالان يتحركان. لم يتوقفا عند نقطة واحدة، استرجع إطمئنانه إلى أن الموعد لم يأت، والذى تبقى لحظات قليلة... آتاه صوتها الرخيم فى ليونته الأنثوية، ازدهى بوجودها ، ملأت كل الفراغات داخله، ثمة فراغ واسع كان لايزال موجودا ، يزخر بأشياء لم يدرك كنهها أعلن لها أنها أصبحت بالنسبة له كالمخدر. جاءه صوتها شبه الهامس:

– الحمد لله أنك لاتزال تحبني..

لم يكن يريد أن يسترسل أكثر، ويعلن لها عما يحسه من اغتراب في غيابها، أو أن حاله لايكون معتادا في ابتعاده عنها، كما لم يكن يريد أن يصرح لها بأن أحواله تتشابك، بل وتتعقد عندما يحدث بينهما أدنى خلاف. عرف بأنها تعرف كل هذا، وأن التصريح به ربما يحدث لديها أشياء أخرى. كما كان يحس في كثير من الأحيان أنه بالنسبة لها مثل لعبة تلهوبها. وكثيرا ماقتلته الشكوك السوداء. لكن بمجرد أن يأتيه صوتها مغلفا بنبراته الآسرة، أو بظهور طلعتها بابتسامتها، وانطلاقة ضحكاتها الرخية، كانت تزول كل تلك المشاعر، التي أطلق عليها صفة السوداء، فكلما انتابته تلك المشاعر كلما أظلمت دنياه، وضاقت عليه للغاية، كان يعبر عنها بطريقته الخاصة بقوله...

– إنك تعرفين كم أنا أحبك، ولا أقدر على.. عندها كانت تقاطعه، وتجعله لايكمل عباراته. فتمسك بذراعه ضاغطة عليه بكفها اللدنة، وأصابعها النحيلة الجميلة، والتي كانت كثيرا ماتلتف حول أصابعه موصلة الكثير من المشاعر المخبوءة.

وسط كل ذلك كان في وجودها يتنامى لديه شعور أنه مثل قطرة، أو شعرة، أو مجموعة من الذرات الهوائية. عليه أن يترك نفسه لها تنفخ فيه في الإتجاه الذي تريده، ففي ذلك كثير من الاطمئنان الروحي، والسلام النفسي، فوجودها كان مثل نهر يمتد في كيانه، وتتفرع فروعه وتشابكاته داخله، فتشبع أجزاءه ، وتحيطه من كل ناحية.

تذكر وسط طوفان مشاعره المتدفقة ماأسماه سباق الزمن ، أو سباق اللحظات، سرعان ماانطلق باحثا عن الساعة. ظن أن العقارب تجاوزت الموعد، لم يدر أين نسي ساعته ، بحث عنها في كل مكان . انتقل من النافذة، الى المائدة، الى المكتب، الى الحمام، بحث عنها في صوان الملابس ، وأسفل المكتب بلا جدوى. انتابه شعور بأن الموعد قد فات، وأن اللحظات قدمرت وسبقت مشاعره، وأن صوتها الذي يعيش في انتظاره، ويحاول استرجاعه ربما لن يأتي ثانية. قلب جميع أوراقه، رفع الوسائد، والأثاث. حرك كل شئ في مكانه، كان يعرف أنها سوف تعيد ترتيب كل شئ، فلمساتها موجودة في كل مايحيط به. لقد علمته عندما كانت تطهي له بعض طعامه كيف يرتب الأطباق في أماكنها، كما أقنعته باستعمال مسحوق اللبن بدلا من اللبن الحليب السائل الذي يفسد منه ، كما علمته كيف يستخدم أشياء كثيرة، ويعيد تنظيم أشياء كثيرة، فروحها تسري فيما حوله مثل ذرات أثيرية متناثرة في نظام لايستطيع الإمساك به، وهي التي أرادت ذلك، ومن ثم بدأت تغزوه بينما هو لايمانع، حتى أصبحت مالكة لكل ماحوله وماداخله.

مد يدية وعينيه هنا وهناك باحثا عن لحظاته المفتقدة بلا جدوى، تذكر أن ثمة ساعة معلقة بالصالة، لم يتعود النظر اليها ، فلقد ركز استعماله لها أثناء نومه وصحيانه، حيث تأتيه دقاتها المتوالية، فيعرف أن لديه وقتا ما، قبل أن يفعل شيئا ما.. خاصة وقد رتب كل شئ وفق مواعيدها، هى الآن وفى هذه اللحظة تستعد للخروج، لعلها واقفة أمام المرآة تعد زينتها، أو لعلها الآن تتناول فطورها، بعد أن أيقظت أباها وأمها، أو لعلهما يستمتعان بالنوم بينما هى تتحرك بين أركان البيت، بعد أن فتحت المذياع لتستمع إلى أغانى الصباح. أخبرته أنها من محبى سماع الإذاعة وبرامج بعد الظهر. كان يحدد كل مواقيته بحسب ماتصرح به فى حياتها. هى الآن تقف بمحطة الأتوبيس الذى يوصلها إلى عملها . لو قرر الذهاب إليها ربمالن يلحقها. فى المرة السابقة انتظرها نصف ساعة. لم تكن تدرى أنه سينتظرها. هبطت من منزلها متأخرة، لامها بكلمات محبة متكسرة، ودفعت عن نفسها لومه بدلالها الذى يحبه. لم تكن لحظات انتظاره لها فى تلك الأوقات من الصباح قلقة أو مؤلمة. كان يعرف أنها لابد ستأتى، وهى الآن لابد ستأتى كالعادة، رغم اختلاف اللحظات.ستبادره- أتأخرت عليك كثيرا ياحبيبى؟؟

عندها سيمسك بكفها بين أصابعه، ويقول لها وهو يلثم ظهر كفها.. انتظرتك نصف ساعة.. ألا تزال أصابعك جميلة.. كالعادة؟

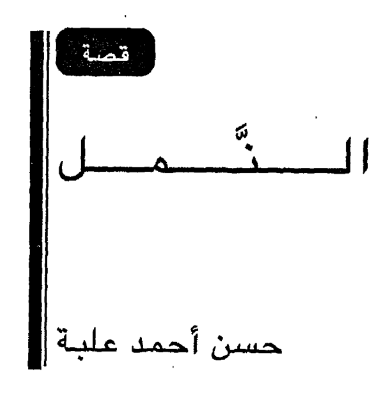
كانت تحوى مشاعره بكلماتها فى لحظات جميلة، خاصة وهى تتشدد، أو أثناء تدللها، فهى تعلم أن بداخله مساحة كبيرة لكل تناقضاتها ونزواتها، وما التأخير إلا واحدة من نزواتها التى تحدث منها فى فترات متباعدة.

توجه ناحية الساعة الحائطية المعلقة إلى الجدار، لم يصل إليها من قبل منذ مدة طويلة، رأى الأتربة تعلو زجاجها، وإطارها الخارجى. قرر تنظيفها. بحث عن قطعة من القماش كى يزيل ماعليها من أتربة. سرعان ماتوجه اليها ثانية ومد يده ممسكا بالقماشة التى أحضرها كى ينظف جدرانها. فى البداية رأى أن عقربى الساعة لم يتماسا. استعاد اطمئنانه، فالزمن لم يسابقه، واللحظات المتبقية لم تمر بعد. تذكر أنها لابد ستحضر، وفى هذه المرة سيوجه إليها أشد اللوم، فلقد قاسى الانتظار، وترقب عقارب الساعة التى اختفت، كما أنه سيلومها على مابدر منها بالأمس القريب، بعد أن مسته بطريقة من الطرق. ألقت عليه كلماتها الحادة، بعد أن غلفتها بأوراق السوليفان الملون. كان حاضرا معهما صديقتها، لم يقدر أن يفوت تلك العبارات، التى لم تطش. لم تود أن تكون طائشة، فهو يعرف طريقتها فى الحديث، عندما تريد المهاجمة لاتهاجم مباشرة، مثلها مثل كل النساء، يلون عباراتها، وتفرق ماتريده

بهالة من المراوغات، ثم تلقى بعبارات لها صفة العمومية، لكنها تمس ماتريد المساس به - لم تفاجئه عباراتها فذلك أحد أساليب المواجهة لديها. لم يصمت. أعلن لها أن الرسالة وصلت إلى صاحبها، ولم تخطئ طريقها اليه. اصفر الوجه الذى أحبه وعرف ملامحه ، لكن الذى يراه لايلاحظ اصفراره بسبب ماعلاه من طلاء، أسقط فى يدها. جاءت إجاباتها أمام صديقتها متململة. لم تكن حيية، أو نادمة ، أو متألمة لما بدر منها. كانت كمن ضبط متلبسا. ظنت أنه سيمرر تلك العبارات أمام الصديقة ،لكنه لم يمسك مدافعا عن ذاته، كانت تريد قول أشياء لم تقدر على قولها صراحة. نضح لسانها بما احتوى عليه عقلها كما كانت تصف، فلقد أخرجت مافى باطنها دون أن تدرى، هو لم يسع لكى تخرج مافى باطنها لكنها صرحت به ، ظنت أنه سيمرر عباراتها أثناء تلك اللحظات وتكون قد أرسلت رسالتها، التى حسبت أنه سيفضها ويفهم معانيها فيما بعد، لكنه أعلن فى ذات اللحظة عن تسلمه للرسالة، وكانت لحظات مفعمه بالمعانى المتناقضة والمتضاربة، بعد أن فك غلافها السوليفانى، ولم تفلح كل المحاولات فى تدارك ما جرى، أو إعادته الى سابق عهده.

تذكر كل ذلك بينما عيناه ترقبان الساعة الحائطية، بعد أن أزال عنها الأتربة، ولاح لمعان زجاجها وجدرانها كحقيقة ناصعة وغير جميلة. ظن أن اللحظات قد مرت، صاخ سمعه إلى خبطات الباب. كانت هناك خبطات تتسارع إلى أذنيه، لكنها ليست خبطاتها، يعرف أنها خبطات على باب الشقة المجاورة. جاءت حيية متلعثمة، هى خبطات طفل جيرانه...

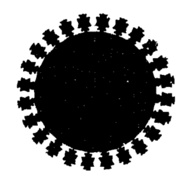
فجأة نظر إلى عقربى الساعة اللذين لم يتلامسا. أدرك أنها لايتحركان، كانا ساكتين وجامدين فى موقفهما، بينما هو لم يدر. اكتشف ذلك بغتته. سرعان ماغرق فى دوائر من الحزن والابتئاس، ذابت روحه داخل دوائر الصمت. كاد يصرخ متوجعا. أمسك آلامه المتصاعدة بعد أن لعن كل ساعات العالم، وأعلن سخطه على الزمن الذى افتقد مؤشراته. أحس أنهما يدوران داخل دوائر عابثة، تغرقهما فى اللاتحدد واللاجدوى، لاجدوى الكلمات ، ولاجدوى الذكرى ، ولاجدوى اللحظات، ولاجدوى الانتظار.



أمـام باب المحل جلست. وضعت الكرسى فى الزاوية التى حددها لها وجلست على حافته. كان الرذاذ المتساقط يؤنس وحدتها، فحاولت شد أطراف الجلابية على ركبتها. لم تعد تخاف الشارع الخالى فى مثل هذا الوقت. لابد أن يخرج أحدهم الآن متكاسلا لشراء الإفطار أو الجريدة من أحد هذه الأبواب المغلقة. حذرها صاحب المحل من ترك مكانها مهما كان السبب بعد أن عرف أنها ذهبت لشراء إفطار لأصحاب البيت المقابل. هدد أباها بطردها إن هى فعلتها مرة أخرى. هى نفسها لم تكن لتكررها، بعد أن تناولت منها المرأة الأرغفة حمراء الأوجه، وأقراص «الطعمية» الساخنة، قائلة:«متشكرين ياختى».

قالت لها أمها إنها كبرت، وآن لها أن تعقل، وتحافظ على أكل عيشها.

اليوم تحس أنها كبرت فعلا، بعد أن نفذت كل التعليمات. فتحت مبكرا، مسحت أرضية المحل وجدرانه بالماء والصابون، وهاهو الزجاج من خلفها يلمع بعد أن دعكته بالجرائد القديمة



المبللة.. وبعد قليل تفتح الراديو. قرآن الجمعة.. ثم تطلق البخور. هل بقى شئ؟. لم يبق إلا ذلك البـــرد، وهى تستطيع- وقد كبرت- أن تتحمله. إنه ليس شديدا بالدرجة التى تجعلها تخطئ وتدخل المحل قبل أن يأتى ويراه براقا هكذا. لابد أنه سيبتسم لها اليوم عندما يراه، فهو لم يبتسم لها من قبل. ثم إنه لن ينتبه إلى مافعلته عندما فتحت المحل. أكيد لن يعرف، فقد كانت غاية فى الحرص، ونظفت المكان من أى أثر للنمل، ورشت عليه الجاز. وهو بالتأكيد لن يسألها، فلم يسبق أن سألها فى أى مرة عن أى لقمة تركتها إبنته من قبل، والحق إنها كانت ترمى أى بقايا من تلك (السندويتشات) فى القمامة. لكنها لم تستطع أن تقاوم هذه المرة، ولوسألها ستقول إنه كان يتجمع عليه النمل، فرمته مع القمامة. وهى لن تكون كاذبة، فقد كان عليه بالفعل أعداد هائلة من نمل صغير جدا. لكنها نفخته جيدا قبل أن تمضغه بسرعة رغم صلابته، ولم يرها أحد، هى متأكدة من ذلك، فقد توارت خلف المكتب، وكانت تفتح عينيها لترقب الطريق، وحتى لورآها أحدهم سيقول إنها تلوك قطعة حلوى مثل البنات.

أما النمل الذى كاد يفضحها، بعد أن تفرق مذعورا فى كل الاتجاهات، فقد استطاعت أن تبيده كله بالفوطة المبللة بالماء.. الفوطة أيضا نشرتها بالخارج أكثر من مرة... كيف له أن يعرف إذن؟... هل سيسألها عن سر تلك الحركة التى تحسها داخل معدتها الآن؟ هى تستطيع أن تتماسك ولا تتألم أمامه أبدا.. ثم إنه ليس نملا حيا، فقدت تأكدت من قوته ونفخته كله. ليس أمامها إلا أن تراقب بلاط المحل، فقد تظهر نملة هنا أو هناك. وعموما، فمازال أمامها وقت كاف حتى يأتى بعد صلاة الجمعة، فهى لم تسمع بعد صوت المؤذن، ويمكنها تدارك أى أثر يظهر قبل مجيئه..

نص

الفتاة العاشقة

سهير المصادفة

كل من مر على محطة "باقلسكى" واتكأ على الوقت ساعة أو ساعتين فى انتظار قطاره يعرفها فلقد كانت طويلة مثل سنة من الغربة وكانت مميزة بكفيها الكبيرتين اللتين يساوى الواحدة منهما ثلاث كفوف رجالية وبوجهها الدقيق القسمات المتناسب مع طولها وشعرها الأشقر الجميل الذى يغطى جسد فتاةٍ طبيعيةٍ ويتعدى كتفيها هى بقليلٍ وبوقفتها الشامخة.. أمامها على مدى البصر صرح "لينين وأصدقائه" متوسطين ميدان "أكتيابر سكايا" وخلفها تماماً ضجة السكة الحديد التى كان كل من يمر عليها ويتطلع للفتاة من بعيدٍ ينبّش فى ذاكرته قليلاً عن الخلفية التاريخية لهذا التمثال حتى يقترب ويلمح بين يدها أكياس الدجاج المجمد.. كانت إذن تزن الدجاج فى صمت وتلتقط السكارى من تحت الثلج وتنتفض عن وجهوهم أثار الدماء فى صمت وتسوى مسار "الترام" إذا ما تعطل أثناء استقلاله لها وتنتظر فى صمت وتسوى مسار "الترام" إذا ماتعطل أثناء استقلالها له وتنتظر فى صمتٍ وترد ضحكات العابرين التى التصقت بأعمدة النور عالياً فيردون لها حفنة دموعٍ وقعت منها على الأرض دونما قصد، وتزيح السحاب قدرما تستطيع لتشرق الشمس فى عز الصقيع فيخرج الصبية من بيوتهم

ويكورون الثلج ويقذفونه فى وجهها فتبتسم وتنخرط معهم فى أحاديث طويلة إذا ما أخطأ أحدهم فى تصريف فعل ما وقالت مرة وكأنها تخطب فيهم..

– إن أكثر الأفعال المستخدمة خطأً هى "فلتسافر".. فجأة أصبحت الغالبية تقوله "إمش".

فيقهقهون..

– أما وجدت غير اللغة الروسية لتتزوجيها.

فتمتعض قائلةً..

– كيف تمتهنون اللغة!! كيف؟!!

ولايستهجنون صوتها الرقيق على تكوينها العملاق،حيث أن جميع الأصوات التى يمكن تخيلها الخروج من الفتاة الصابرة– بطيبة – تماثيل المدن الكبيرة على تسلق الفتية لها ورهانا تهم الدائمة على تقبيلها وخمش بهائها للتأكد أنها من لحم ودم كالبشر وثديين نابضين بالحياة رغم وقوف الحمام عليهما فى جميع الأوقات. يذكر كل من مر على محطة "بافليسكى" وكل من عاش فى حى "مسكوروفسكى" أنه كان يوماً غير عادى فلقد تأخروا جميعاً عن مواعيدهم بمقدارٍ سمح لهم بمتابعة المشهد من أوله.. عندما خرج فتى فارع من المحطة منحنياً أمام جميع الأبواب وسائراً بنفس طريقة سير العمالقة فى أفلام الرسوم المتحركة ومنغصاً انتظام المرور أثناء عبوره لأحد تقاطعات الميدان وهبت على الجميع فجاةً رائحة الأسمنت والخرسانات الحريفة لاعتقادهم الجماعى غير المشكوك فيه باستعداد البيوت والناطحات والأبراج للمشى، وبهتوا أمام ظله اللانهائى الذى ظل يقترب هادئاً من أقفاص الدجاج المجمد مباشرةً وكانت هى تنتظره لا لأنها تعرفه ولكن لأنها ولأول مرة ستتكلم ورأسها مرفوع دون أن تقلق على ضياع صوتها من المسافات الطويلة، وملأ وجهه هذا الفراغ.. أخيراً.. وجه آدمى يقطع أسلاك الترام والباصات وأسطح الأكشاك المغطاة بالأبيض.. أخيراً.. تشم أنفاساً حية دون أن تنحنى وسألها بصوتٍ رجولى حنون لاينسجم مع سرواله الذى يفرش نصف الميدان – ولايهم – حيث أن جميع الأصوات التى يمكن تخيلها لايمكنها الخروج من الفتى:

– ما اسمك؟

اسمها ! نادراً مايسمونها،فهى الطويلة، والفتاة مع إشارة باليد، وبائعة الدجاج،وببساطة لم يكن أحد ولاهى نفسها بحاجة لاستخداما اسمها فبحثت عنه لتجده بسرعة إشعال سيجارةٍ.

– "ثانيا" وأنت

– سلاف

وتفرج الناس على أسرع نشوء قصة حب بين أطول فتاةٍ وأطول فتى دون أن

يسمعوهما فلقد كان بعيدين عن الأرض بما يكفى لإلقاء "ثانياً" برأسها على صدره وبكائها ككل الفتيات دونما مبررٍ على كتفيه،وتسلق الشباب بآلات تصويرهم الثقيلة هذه المرة الأكشاك والتقطوا فرح عينيها وابتسامتها الجميلة الخجلى وانسياب أنفها المتجمده ورقصة قلبها تحت معطفها الثقيل وتناجياً كثيراً..

قال لها "سلاڤ":

– فلنسافر يا "ثانيا".. انظرى كيف تشرأب أعناقهم ليرونا أفضل.. فلنسافر ليلتين بالقطار ثم نستقل ثلاثة باصات فنصل لمدينتى– مدينة طويلة القامة – هناك.. هل تصدقين أنا أعتبر طبيعياً،هناك أناس أطول منى ومنك، ستصيرين مليكتى،كل شىء معد لنا صنابير الحمامات والمقاعد والأسرة ووسائل النقل والملابس والمنازل العالية أسقفها، فلنسافر من هنا يا "ثانيا" فلنسافر.

وقالت له "ثانيا":

– إنهم هنا طيبون.. طيبون، فقط يحتاجون لوقتٍ ليعتادوا .قامتنا الطويلة.

وقال لها "سلاڤ":

– سيسخرون من جميع تفاصيلنا.. دعينا نسافر.

وقالت "ثانيا":

– أنا لا أحب شوارع "موسكو" حتى أخيّر بالرحيل عنها فأنا دليله هذه الشوارع.. أنا الوحيدة التى ترى من يضع يده فى جيوب الآخرين،وأنا التى تدل العجائز على أماكن الزجاجات الفارغة ليجمعونها ويبيعونها ويأكلون بثمنها خبزاً وأنا التى تجد الطفل إذا ماضاعت منه يد أمه فى الزحام – لو أعرف أنهم سيدبرون أمورهم بدونى لسافرت معك لمدينة طويلة القامة.

وقال كل من مر على محطة "باڤليسكى" بعد هذا اليوم أنها فى أوقات فراغها من بيع الدجاج كانت تحمل الصبية عالياً ليتفرجوا على حكايات بناء البيوت بيتاً – بيتاً وأنها لم تغير اللون الأسود قط لصعوبة تفصيل – رداءٍ يحتويها وأنها كانت تزداد جمالاً وحزناً كلما أحبها أهل الحى.

وقالت بعد سنوات طويلة المرشدة السياحة الأنيقة وهى تلقى بالورود تحت قدميها.. لقد انتقلت من الحركة للسكون بتلك الابتسامة المتألقة وهذا الجمال المتأهب دائماً للطيران ومجهوداتنا تتلخص فى حياكة فستانها العصرى القصير ذاك وتعرية نهديها بعض الشىء لضرورةٍ فنية ونشر بعض النافورات حولها وطرد المتسولين والباعة المتجولين والصبية العابثين وجامعى الزجاجات الفارغة من أمام وجهها النبيل.

موسكو١٩٩٢

شعر

الحوار قبل الأخير

أحمد عقل

- سمانا من فوقنا ممدوده صافيه
ومفيش فى هوانا لسعاية برووده
والشمس مليكه بوعودها وافيه
وف عز أمجادها ع العرش موجوده
طب مالها ليه الدنيا موش دافيه
ومالها قدامنا ياصاحبى سووده؟
- الشمس نورها ومن زمان
محزون وحاسس كما لو كان
شعاع خافت لشمعه بوهج هفتان
والشمعه قايده ف أوضه آويه عميان
فلا العمى ف ضياه شايفين
ولا هو عايش حياته
مشغول بذاته
ولاحتى نايم فى حضن شمسه
متطمن القلب والروح والكيان

-أنا لسه عقلى بالسؤال حيران
فين الجواب عن سؤ اله
هو احنا أصبحنا بصحيح عميان
والا نور الشمس ياصاحبى ماله؟!
- الشمس نورها ومن طول ما جانا
وشافنا عن ضياه غافلين
وقافلين عقولنا قصاده وعينينا
استخسر نفسه فينا
وأصبح بس بيجينا
بحكم العرف والعادة
ولو ح نتمادى
ونظل «ساكنين» مكاننا
و عايشين فى سالف زماننا
ح يقوم يلملم حباله
ويعود لشمسه ويسافر لحاله



والعتمه من بعده ع الكون ح
تستحوذ
والعتمه ياصاحبى فيها العقل
يتشعوذ
يعيش مرعوش وخايف من خياله
ويحس بالذنب ..
يستعوذ
لو شعاع من كوكب الفكر حاله

وفضل واقف قباله
يشاغله ويزغلل عينيه
لحد -لاقدر الله-
ما ف كسر م الثانيه
سهاه
و-من تغفيله-
راح مدفوع وفالت
وراح فايت فى يوم على باله

شعر

قصائد قصيرة

سحر سامى

(١) سمر

كان الرعيةُ يفتتحون السمر
فاعترفتُ ..
بأن المساء طويل
وأن الدراهمَ بوابةُ الروح موصدةٌ ،
والطريقُ الوحيد لبيت
الخليفة – حين
الرعيةُ يقتتلون على
موقف الباص – لكنه عادلُ
والكتاب الأخير ، وخبزُ
العشاء ، وخارطةٌ للنظام الجديد
الذى يتنفس عبر مسامات حجرتنا
الضيقة –

فى المساء الجديد
تدليتُ فى الأعين الشاهقات
فأبصرت ما خطه طائر فوق
مشنقتى وانطلق
ودمى زاحه عابرُ – فى سكون – !!
وراح الرعيةُ يفتتحون السمر .

(٢) تطور

كانت البنت كراسةً للمواعيدِ
كان الفتى مرمراً يستريح على
عتبات الأريج
والعلاقةُ بينهما رحلة وكتاب
.....
صارت البنت محنة أن تنتمى
للقصيدة والرائع النيل

صار الفتى محنة الاغتراب
والعلاقة بينهما : قاهرة !!

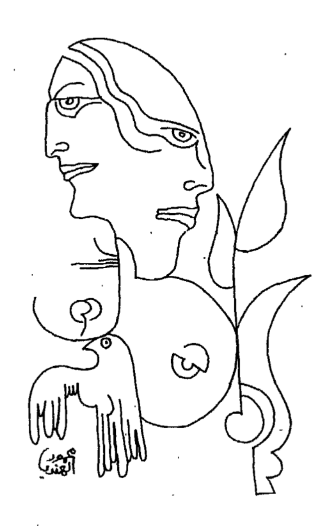
(٣) اكتشاف

علّق وردتين على جدارٍ يابسٍ
قال : ماالداعى لأن ...
ألقى كواكبه إلى نهرٍ
وغادر .

(٤) ألق

سكرٌ فى فضاء الفصول
يدلّى ملامحه فى دمى
أعترف
لم أحاول
لم أمدّ عروقى لأبعد من حاجز الجلد
لم امتثل لاشتهائى ..

سكر فى فضاءِ الفصول
يمتُ إلىَّ..
ولكننى ..



شعر

هكذا

أمل جمال

سوف أتذكرك تماماً
فى اللحظة التى لطمنى فيها أبى
على وجهى
بعنف القُرى، وكان أخى بالوحل
يسد الباب
وحقيبة سفرى بملابسى الرثة –
تسقط
مثل دموعى الحارقة، على طين
غرفة فقيرة.
سوف أتذكرك تماماً
فى عشرين قرصا لنوم طويل،
وظهيرة مكتوبة بدم القيء، على
ملاءتى الصفراء،
وبعض الكتب الساقطة جوار
الأحذية،
وخارج لاينتبه إلى صاعقة اليقظة
والبنت المنكفئة فوق رماد تنفسها،
والعرق البارد
سوف أتذكرك تماما
وأبى يبحث عن وجهى المتكفن
بالشعر الأسود،
والرفض، وألق الغيبوبة، والجدران
الصلدة
سأتذكرك تماماً
حين أخاف المرآة، وصورة أمى
حين تعمد وجهى المتورم، دمعات
ساخنة
من غيم أبى
أتذكرك تماما
وأنا أمسح وجه أبى بيدى المرتعشة،

وأشد بخيط الحياة الدقيق،
مساميرا
تنضح منها رائحة الخشبات
الملعونة بالعار
ودم الأنثى.
أتذكرك تماما
بين دخان قصائدها، وصراخ الوحش
بمعدتها المثقوبة
والقاهرة الملفوفة بضباب سجائرها

ووجوه شائهة بالبوابات،
يعمدون الداخلات بوحل البراح،
ويمزقون ملابسهن

أتذكرك الآن تماما
مسكونا (بفساد الأمكنة)
وحبر الطباعة،
بالأمهات
ودمع الأطفال الطازج



"فساد الأمكنة" عنوان رواية لصبرى موسى.

شعر

حافتح لك صدرى

سعدنى السلامونى

حافتح لك صدرى
إن ملقتنيش
ادارى
ارمى الصبر على الستارة
ونام
أحلام

بتجف على الكف فى إيدى
الدم من لونى
الحزن بحر ينتفض على كونى
الدنيا غارت تحت رجلى
حافتح لك صدرى
صاحى

بين موت وموت
بين وقت خايف على صدرك يفوت
بين خلايق عنكبوت
لاعتّ عارف تعيش
ولا أنت قادر تموت

شوارعنا متغربة
البيوت مزنوقة داخل أورده

الدنيا دم
ولاهموم الناس
مالتنى
فجرحتنى
فخلتنى
بكيت

أصوات جديدة

هؤلاء القصاصون اليافعون

وخيالهم المنفلت

تقديم: د.صلاح السروى

في قصص كتابنا الشبان الثلاثة: وائل رجب، وهيثم الورداني، وأحمد غريب، تبرز قضية هذا الجيل، أو قل أزمته، المتمثلة في اغترابه عن عالم ليس من صنعه ولا يأبه بإنسانيته، وقد كتب عليه أن يستسلم لمواصفاته وأن يستبدل ذاته الحقيقية بذات مصطنعة ليتواءم معه، فإذا لم يستجب وحاول خلق عالمه الخاص الذي يتحقق فيه كينونته وتُلبى احتياجاته المادية والروحية، صار هدفاً للنفي، بل والتنكيل، وتفاقم اغترابه. وهو مايولد رؤيا الإحباط التي تملأ تلك القصص.

١

في قصة «الآخرون» لهيثم الورداني نلاحظ الخوف التلقائي المتولد لدى الصغار من هؤلاء «الآخرين» الذين يتميزون بعدوانية بشعة قد نرى أنها غير مبررة وليس لها من هدف إلا الاعتداد المجرد في بداية القصة. لذلك دأب الصغار على السير في جماعات لتحاشي تربص هؤلاء الآخرين بهم. غير أنه عندما يطلعنا البطل -الراوي على مغامرته في اكتشاف بهجته الخاصة من خلال هذا العالم السحري الباطني الذي اكتشفه لتوه وحقق من

خلاله الراحة التى «جعلتنى أقرر أن أزورها كل يوم»، وعندما حدق فيه بائع الخبز بامتعاض آمرا إياه بالابتعاد، ثم يتعرض له بعد ذلك «الآخرون» فعلياً نشعر أولا: أن بائع الخبز هذا لايختلف كثيراً عن الآخرين ومن ثم فهم مجتمع بأكمله، ثم ثانياً: أن هذا الموقف العدوانى له مايبرره فى الحقيقة، وهو جرأة هذا الصبى على أن يكتشف بهجته الخاصة التى كان لها فيما يبدو أثر واضح على مظهره!! وهو ماجعل بائع الخبز يحدق فيه، وإذا كانت هذه البهجة الخاصة متعلقة بتحقيق ذكورته مع ساكنة ذلك العالم السحرى، فإن محاولة الآخرين الاعتداء عليه جنسياً: «حاول لمس مؤخرتى.. تكهربت»..إلخ هى فى الحقيقة محاولة لقهر هذه الذكورة ووأدها فى مهدها، ثم تأتى تلك النهاية التى تبرز مدى عمق الهزيمة والانسحاق عندما يخفى الأمر عن والدته التى شهدت آثار العراك على يديه وينسحب داخل ذاته قائلاً: «أصدقائى كانوا يلعبون الكرة، لعبت معهم.. ثم وقعت».

هذه المواجهة بين الأنا والآخر، وهذا الاغتراب عن واقع بأكمله تقابلهما فى قصة «مقابلة مع الجبلى» حينما يغلف ذلك الآخر الغاشم شذوذه وعدوانيته بمقولات الدين ووعده ووعيده. حتى يصل الأمر إلى أن يغترب بطل هيثم الوردانى عن ذاته فى قصة «اختفاء الشخص». بعد أن فقد إحساسه بكل الموجودات الرثة التى صدمت عينيه فى البداية من بشر وأبنية وحتى متعلقاته الخاصة.

إن استخدام ضمير المتكلم يتسق تماماً مع البنية التخييلية التى يقوم عليها قص هيثم الوردانى، حيث ينتقل العمل من رصد الواقع الخارجى الجهم إلى رصد الاستجابات الداخلية فى نفس الراوى-البطل، وهو مايبرر مالاحظناه من طرح لصورة عالمه البديل فى إطار سحرى قريب من روح قصص ألف ليلة وليلة فى قصة «الآخرون» غير أن هذه البنية التخييلية تفلت من يديه فى قصة «مقابلة مع الجبلى» عندما يختفى الاتساق الضرورى بين المشاهد ويختل المنطق الذى يحكم العلاقة بين التذكر والحدث الفعلى، بين الفانتازيا والحركة الواقعية (بالمعنى اللفظى) للحدث، مما يؤدى إلى ترهل البناء واضطراب التركيب.



فى قصة «ذلك الصرصار» لأحمد غريب تتصاعد نغمة الإحباط والإحساس بالضآلة حيث تتوازى اختناقات الراوى -البطل مع مشاهد رؤية الصرصار الذى يتبدى فى أكثر من مكان ملخصاً

الوضعية التى يرى فيها الراوى نفسه، بدءاً من إحساسه بالجوع فيرى الصرصار يسبح فى فنجان القهوة فى بداية القصة، حتى خروجه من مطعم الفول فإذا بالصرصار: «يخرج من أحد الشقوق بين الرف والحائط، يجرى بسرعة نحو الطبق» فى نهاية القصة من ناحية أخرى يبرز ذلك الصرصار مكملاً لصورة بالغة القتامة لواقع محبط يحياه إنسان القصة، فهناك الحرمان والكبت الجنسى الذى يشعر به عند مشاهدته لجارته المتزوجة فى البلكونة المقابلة، ثم هناك إخفاقة فى قصة حبه (وهو إخفاق غير مفهوم وغير مخدوم من الناحية الدرامية فى القصة)، وزحام الأوتوبيس والقلق من العمل الروتينى والهياج الجنسى غير الملبى مرة أخرى، ثم حادثة فى الطريق وتبادل الشتائم ثم طبق الفول والصرصار الشهير. مجموعة من المشاهد التى تنطق جميعاً بحجم الكارثة الاجتماعية والإنسانية التى يحياها مجتمعنا ويقع ضحية متشيأة لها بطل أحمد غريب، الذى يتكرر باقى قصصه: «هو وعمه»، «رحمة ونور»، ثم قصة بعنوان غريب: «العنوان متروك للقارئ». غير أننى ألاحظ أن تجاور هذه المشاهد فى القصة يتم بشكل آلى، فلاتطرحه ضرورة فنية على نحو محدد، كما أنه لايفضى إلى تحول فارق من نوع ما فى شخصية إنسان القصة، وإنما هو اجترار غير موظف لعناصر تجربة يعيشها ملايين البشر ثم هناك أيضاً اختلال العلاقة بين أجزاء السرد فلاتفضى الجملة إلى مابعدها بل تبدوان وكأنهما قد تجاورتا عرضا أو بالمصادفة مثل أن يقول:

«**هأنذا أدخن خلسة من وراء أمى، لكنى اليوم دون سبب أريد أن ألهو مع بائع الجرائد، أمسكت فنجان القهوة، صببته فى الشارع كما يصب العرقسوس**». إلخ فما الذى يربط بين هذه الجمل الثلاث إلا أنها قد تجاورت فى قصة واحدة؟ وهذه المآخذ لم تنجُ منها باقى القصص.



فى قصص «وائل رجب» يتواصل هذا الإحباط ليصل حد الموت أو الإيحاء به، وذلك من خلال التوازى الدال الذى يسوقه فى مايشبه التقطيع السينمائى، وعلى غير عادة صاحبيه لايرصد عالم بطله مستخدما ضمير المتكلم الذى يوحى بغنائية عاطفية، كما يتيح الفرصة للاستبطان الداخلى للشخصية، ولكنه يستخدم الضمير الثالث (هو) فيأتى قصة على قدر من الحيادية الظاهرية التى يحققها تكنيك

السرد من الخارج أو المونتاج السينمائى. غير أن هذه الحيادية تسفر عن وجه منحاز تماما من خلال الأثر المتولد عن الدلالة التى يخلقها توازى المشاهد.

فى قصة «أبيض وأسود» تقوم بنية السرد على مشهدين ومشهد ختامى الأول: «ليل خارجى» يدور حول تصوير عملية جماع ناقصة بين أسد وزوجته، والثانى: «نهار داخلى» يدور حول إسماعيل الذى فشلت علاقته بحبيبته، ثم مشهد ختامى بين كاتب سيناريو وزميله يتحدث عن الأسد الذى أكل صاحبنا عندما فتح باب الغرفة. ولعل مايجمع المشهدين ويوحد بينهما أن كلا العلاقتين العاطفيتين قد أجهضتا قبل اتمامهما، إلا أن غير المفهوم هو كيف يأكل الأسد الذى يفترض أنه ضحية إسماعيل الذى يشاركه فى كونه ضحية هو الآخر. كما يتضح التعسف فى محاولة ربط المشهدين بدلالة واحدة عندما يكون الأسد ورفيقته مجنياً عليهما ومفعولا بهما، بينما حبيبة إسماعيل هى التى طلبت إنهاء العلاقة، ولم يوضح لنا الكاتب هل كانت مجبرة على ذلك أم لا؟. ان مايربك القصة ويشوه دلالتها فتأتى ضعيفة وعلى قدر من الاضطراب، هو الاعتساف وعدم الاتساق وغياب المنطق الداخلى.

ولن أناقش باقى قصص وائل رجب فهى أضعف من تلك بكثير.

***

رغم المآخذ التى سقتها على قصص كتابنا الثلاثة إلا أنهم يتميزون بخيال قوى وغنى، وقدرة على البناء القائم على رؤية فنية للعالم، ويمكن لهذه القدرة أن تتطور وتنضج بقدر من الجهود والمثابرة.

الآخـــــرون

هيثم الوردانى

أدركت أن الأمر خطير حين قالت أمى ينبغى أن أذهب لأشترى الخبز: حاولت أن أقنعها أن أبى ربما اشتراه وهو قادم وأننى متعب الآن إلا أنى لم أنجح قمت وأخذت الحقيبة البلاستيكية وبعض النقود، وتجنبت أن أطيل معها الكلام حتى لا تكتشف اضطرابى ومشيت.

كان علي أن أقوم بدورة فى خارج البلدة حتى أصل إلى المخبز، لم يكن بعيداً فقط ثلاثة أو أربعة شوارع من بيتى، ولكنى كنت لا أمر فى الشوارع الداخلية، فاليوم أجازة.وعادة ما يتجمعون لا أدرى متى بدأ هذا ولكن شيئا فشيئاً وجدت أنى قد حذفت نصف البلدة من حسابى وأصبحت أقوم بدورات كثيرة حتى أصل إلى المكان

الذى أريد، لم أكن وحدى، كنت قد تأكدت أن كثيراً من الأولاد يستخدمون نفس طريقتى، بالطبع لم يخبرنى أحد فقد كنا نتحاشى الكلام عن هذا الموضوع، ولكنى استطعت أن أفهمه من بين الكلام. كنا نتجمع فى المدرسة لوحدنا نتكلم ونضحك وكنا دائما نسير في مجموعات، عندما يريد أحدنا أن يذهب ليشرب مثلا يتطوع واحد أو اثنين للذهاب معه بدون أن نتحدث عن أسباب للذهاب معه، كنا نظن أن هكذا أكثر أماناً، لا أدرى كيف فهمنا هذا الأمر ولكننا لم يجر بيننا مطلقاً حديث عنه.

على أن أسرع قليلاً فالوقت يقترب من ميعاد نوم القيلولة وأنا لا أريد أن أفسد على نفسى اكتشافى، فقط أمس كنت بدأت أزورها كان لها شعر غزير مكوم وعينان واسعتان، كانت تشبه المرسومة على كتاب "الأمير الصغير"، تعيش بعيداً، فى حجرة فى قاع البحر، أخذت أغوص وأغوص حتى وصلت، غرفتها كانت تتموج بنفس إيقاع البحر ومعها المرجان الذى تزرعه حولها، لمست الباب، فتحت، لم يكن هناك سوانا، شعرت أننى أحبها كثيراً وأنها تحبنى كثيراً، أطفأت النور لم يبق هناك سوى ضوء أزرق قادم من البحر انعكس على جسدها كانت عارية، ضممتها ثم قبلتها، ارتخينا على سرير صغير مقوس، ارتحت على صدرها، التصقت بها بقوة ومررت يدى عليها، حتى شعرت بماء ساخن يخرج من جسدى ثم شعرت براحة كبيرة، راحة جعلتنى أقرر أن أزورها كل يوم، إلا أننى لن أخبر أحداً بما اكتشفت.

"المخبز العمومى"، أعطيت البائع الخمسة ريالات، أخذ يحدق فى بعنف، حاولت أن أتماسك لكن نظراته كانت تلسعنى، أخذ يغمغم بكلام لم أفهمه ثم أمرنى بالابتعاد، أخذت الخبز ووضعته بسرعة فى الحقيبة ثم أسرعت وأنا مرتبك، كنت متأكداً من أنه لا يزال ينظر لى.

طريق طويل تستند فيه البيوت على بعضها، وأنا أسير فيه أفكر فى اكتشافى، البيوت كان لها لون طينى فاتح وسطحها مجعد، لا تزيد على ثلاثة أدوار، بكل دور يوجد ثلاث أو أربع طاقات لونها أخضر بعضها مغلق وبعضها مفتوح تظهر منه قضبان رفيعة كنت أكرهها، يوماً سوف تسقط على رأسى ويختلط طينها بى ثم يعيدون بناءها بعد أن تكون قد ابتلعتنى، حسناً لم يبق إلا أن أنحرف يساراً ثم أقطع تلك الساحة فأصل إلى البيت، عليّ أن أسرع قليلاً. فى اللحظة التى تحركت فيها نحو اليسار أحسست بألم حاد يكوى أحشائى وكأن روحى تطفو فوق ماء يغلى، توقفت لثانيتين فكرت أن أعود من حيث دخلت لكن لم

أستطع كان يجب أن أستمر إلى الأمام، امتلأ حلقى بأبخرة الماء المغلى وأخذت أنشج ببطء. قلت لنفسى لا يجب أن أبكى وأننى أستطيع أن أتعامل معهم جيداً، تقدمت وأنا أنظر إلى الأمام وأقبض بقوة على حقيبة الخبز، سمعت ضحكات وهمهمات ثم صرخ أحدهم فى اتجاهى لم أنظر وأكملت تقدمى ولكنى لم أعد أرى بوضوح فقد تغبشت عينى، تقدموا نحوى حتى سدوا عليّ الطريق، خطف أحدهم حقيبة الخبز ونظر فيها ثم ألقاها جانباً، وضعوا أيديهم بين سيقانهم وأخذوا يحركونها ثم أخرجوا بعض عملات ورقية وأظهروها لي، اتجهت إلى الحقيبة حتى أخذها فقد كنت خائفاً أن يتسلل الرمل إلى الخبز فتغضب أمى، دفعنى حتى سقطت على الأرض وركب فوقى كدت أختنق، بالكاد أزحته عنى ونهضت، الساحة فضاء كبير لايوجد سواى وهم، صفعنى أحسست بشئ ساخن يبلل شفتى، ثم حاول لمس مؤخرتى، تكهربت، رجعت إلى الوراء، كان أحدهم يقف خلفى فالتصق بى، العرق يُغرقنى والتصقت ملابسى بجسدى، أخذت أعوى، ثم ركلنى أحدهم فى ساقى فانكفأت على الأرض مرة أخرى، فحلقوا حولى، أخذت أتملص بكل ما تبقى لى من روح، حتى استطعت أن أقف مرة أخرى، ثم فعلت أخر شئ أستطيعه، حركت قدمى بسرعة وركلت القادم إلى، أخذ يتأوه بشدة ثم تجمعوا حوله باهتمام ، أسرعت إلى الحقيبةوانطلقت وأنا أصرخ من الألم، لم أكن أرى أو أسمع فقط أرتعش، مر هواء بارد على وجهى، لم أكن قد ابتعدت اصطدمت قدمى بحجر كبير. تطوحت الأرغفة وزحفت أنا على الأرض، الشمس كانت تملأ عينى وطعم التراب فى فمى، أغلقت عينى وأخذت أتنفس باضطراب.

فى البيت كان كل شئ هادئاً عندما عدت.

- ماذا بك؟

-لاشئ.

- ملابسك ممزقة وجسمك ملئ بالجروح، ماذا بك؟

- أصدقائى كانوا يلعبون الكرة، لعبت معهم... ثم وقعت.

ذلك الصرصار

أحمد غريب

شعرت بالجوع، رأيت صرصاراً يسبح فى فنجان القهوة بهدوء. أشعلت سيجارة وخرجت إلى البلكونة، تناولت الجريدة الملفوفة ونظرت إلى بائع الجرائد، كان يبحث فى زبالة الشارع



عن شئ يربط به جريدة ليقذفها إلى بلكونة أخرى، راودتنى رغبة فى إلقاء الجريدة له وإعادتها لى، تكررت الصورة أمامى مرات شعرت بلذة فضربت الأرض بقدمى، لأول مرة أشعر بلذة نحو الجريدة، منذ سنوات. كان أبى- وكنت حينئذ صغيراً- يقرأ الجريدة فى دقائق سريعة، ويتركها لأقرأها، يدخن هو سيجارة الصباح مصححا لى أخطاء القراءة، كى أتعلم. هأنذا أدخن السيجارة خلسة من وراء أمى، لكنى اليوم دون سبب أريد أن ألهو مع بائع الجرائد. أمسكت فنجان القهوة، صببته فى الشارع كما يصب العرقسوس. نظرت إلىّ جارتنا البدينة مندهشة، وقد خرجت لتوها إلى البلكونة، باديا عليها مظاهر الاستيقاظ، ابتسمت لها- وأنا أصب العرقسوس- ابتسامة من يعلم كل تفاصيل ليلتها مع زوجها، وأخذت أمارس تمارين الصباح.

فى إحدى المرات حدثتنى عن رياضة الايروبك واهتمامها بالرشاقة، اشتكت من غيرة خطيبها المبالغ فيها، تعارفنا منذ شهرين وأصبحنا لا نفترق فى الكلية ابداً، مشدودين، نرتاح إلى إلى الجلوس معا ولو لم نتكلم. تأكدت أن خطيبها ليس جاهزاً كالمعتاد لخطيب فوق الثلاثين، كانت منفعلة فى حديثها عنه، متضايقة ، وكنت شارداً فى عينيها، فقال بمشاكسة:

- عيناك شيطانية؟

- بس؟

- و.... (سكتت، أدارت وجهها، ثم نظرت بمواربة وارتباك) مش لازم نعرف بعض.. الحمد لله إن دى آخر سنة ونتخرج.

- طيب ممكن لآخر السنة.

غمرتنى بطوفان دافئ من عينيها: أكيد.. أكيد.

آه، تأخرت على الشغل (الجديد) ودعت أمى بسرعة قبل أن أنزل، قالت "انت لسه بتشرب سجاير؟" ارتبكت، نزلت بسرعة وتعثرت على السلم.

على محطة الأتوبيس كنت متوتراً، لا أريد الذهاب للعمل، الروتينى، أو أريد أن يأتى الأتوبيس بسرعة وينتهى يوم العمل بسرعة، كى...؟ لا أعرف لكنى أكرهه وأريده أن ينتهى، سرت فى جسمى. (فى عضوى بالتحديد) رعشة عندما لمحتها بجوارى، ممتلئة، الأنظار كلهامشدودة لها، يأتى أتوبيس فتتجه الأنظارنحو رقمه "مش ده" فتدور الأوجه نصف دائرة بحركة ميكانيكية لتتجه نحوها. ومع أنى لا أحب المرأة (الأوزة) بل أفضل الرشيقة لكن أردافها الممتلئة هزتنى، ربما تكون مترهلة، رديئة، لكنها فى هذا (الجوب) الضيق متفجرة! أحسست بالدم يسقط من رأسى شلالا إلى فخذى، كانت تخطو خطوتين يمينا ثم يساراً فتهتز، بينما عضوى ينتصب. جاء الأتوبيس، صعدت، نشف أحدهم عرقه فى قميصى وكانت رائحته مقرفة، نظرت إليه بغيظ أريد أن أصرخ، لكنه اعتذر ببرود فماذا أفعل؟ بالفعل الأتوبيس مزدحم، مختنق، ماذا لو كانت (الأوزة) فى هذا الأتوبيس؟

نظرت نحو الباب باحثا، ربما كنت ألمسها، أحتضنها، أضغطها فى هذا الزحام، أو على الأقل أشم رائحتها بدلا من روائح العرق المختلطة فى أنفى. نهض الراكب الذى أقف أمامه، جلست مكانه بسرعة، نعم، هذا حقى القديم لدى هيئة النقل العام! نظر إلى الجالس جوارى بحدة، تاركاً المصحف الذى يقرأ فيه، أحسست بالخجل، عرقت، ربما يقف شخص عجوز جانبى، لم ألتفت حولى حتى لا يؤنبنى ضميرى، لكنه ركز نظراته على الخاتم الفضى فى أصبعى، المرسوم على شكل عين حورس، ثم واصل قراءته بتصميم من يخاف أن يلهيه شئ عن ذكر الله. اشترت لى الخاتم تذكارا واشتريت لها سلسلة، واتفقنا(حسب رغبتها) ألا نكلم بعضنا بعد امتحانات الليسانس يا إلهى.. إنها اللحظة الوحيدة التى ذقت فيها حلاوة النفس فى صدرى.. حلاوة النفس.. فى صدرى، قربت يدى من وجهها، متردداً، تحسست شفتيها بأصبعى همست له بقبلة، مازلت أحس طعمها فى فمى.

نزلت من الأتوبيس، دخلت إلى محل

الفول الذى أصبحت "زبونه" منذ شهر، هى مدة عملى تقريباً، كان الرجل يهرش فى مؤخرته حينما دخلت، لكنه أتى بيده من الخلف بسرعة وحيانى مبتسماً، بادلته التحية، أحسست بالزهق من ابتسامته التى يمنحها لى باعتبارى "زبونه" المهم، وقفت أمام الرف الذى نأكل عليه، مسح الرجل بواقى طعام من سبقونى فسقط بعضها على حذائى ووضع الطبق، قطعت الخبز ونظرت إلى طبق الفول والساعة معاً، نفخت كل ما فى صدرى من هواء، ياه أمامى ست ساعات من العمل الرو..تى..نى، أخذت فى تناول الفول بسرعة لأنى تأخرت ولا داعى لكلمتين على الصبح، فرملة قوية أصوات مختلطة "الحمد لله .. ربنا ستر..ده ربنا كتب له عمر جديد" نظرت إلى خارج المحل، رجل ينفض الناس عنه التراب، أخذ يصرخ ويسب السائق الذى شتمه بدوره، تبادل الشتائم أسفر عن أنهما أولاد حرام، تدخل أولاد الحلال- حتى ينساب المرور- وانفض الموقف قبل أن تصبح خناقة، مددت لقمة إلى الطبق فلم أجد شيئا، ياه.. التهمه كله! دفعت الحساب متجاهلاً الابتسامة، التفت لأخرج لمحت صرصاراً يخرج من أحد الشقوق بين الرف والحائط، يجرى بسرعة نحو الطبق.

١٩٩٣/٩/٥

أبيض وأسود

وائل رجب

(١) ليل خارجى:

يتحرك الأسد بعرض البلاتوه فى خط عامودى على المكان الذى يتمركز فيه مقر شهوته: زوجته العزيزة. يدور عدة دورات يمارس من خلالها طقوس الجماع. يرمق زوجته بنظرات شهوانية تؤدى دورها فى حلبة السيطرة التى يقوم بنصبها. يبدأ فى الاقتراب، يخترق حلبته، يبدو فى نظرات عينيه التوتر. تبدأ دموع الإثارة فى الالتفاف حول أنفه، تتجمع فى بحيرة اللعاب، تتحول إلى قطرات ثقيلة تتعلق بشعر ذقنه وتتركه.

يلعق الأسد بلسانه ما تبقى من الفيضان القريب. يدلى الأسد بلسانه لأسفل ثم يحركه فى حركة رأسية لأعلى على وجه زوجته العزيزة. يرفع مخلبه ويضرب به خدها ضربة خفيفة. يفعل هذا وهو يكاد يغطى وجه زوجته. تحرك زوجته ذيلها فى حركة مروحية وتخفض رأسها وتمسح بها قدميها الأماميتين.

يقوم الأسد بتحريك يده اليمنى على جسدها . تبدأ زوجته فى فرد

قدميها الأماميتين . يصبح الأسد فى داخل مثلث قدميها. يحرك رأسه كله على خدها الأيمن ثم الأيسر. يضغط بقدميه الأماميتين على صدرها . يدفع بقوة من اليمين لليسار. تنقلب على ظهرها.

"ينتهى المشهد بأن يطلق أحد المساعدين حقنة مخدرة على الأسد لتفادى الهياج الذى يصاحب عملية الجماع".

(٢) نهار داخلى:

يصحو "إسماعيل" مبكراً اليوم على غير عادته يسأل والدته عن الجريدة لماذا لم تصل حتى الآن . يذهب إلى النافذة. يصطدم وجهه بعنف بلفافة طائرة . كانت هى الجريدة. يفتح الجريدة على صفحة الأدب: قصيدة جديدة لأحد الشعراء بعنوان "دخان الظلام". يلقى بالجريدة على المائدة ويدخل إلى حجرته مرة أخرى . يتحرك بعينيه على أرفف المكتبة. يختار "محاورات أفلاطون. يبدأ فى تقليب الصفحات . يبحث عن جملة معينة. يجدها ويرددها بينه وبين نفسه "المعرفة أساس الفضيلة".

"انت عارف ياحبيبى أنا قد إيه باحبك.. لكن"

"لكن إيه"؟

"حبنا لازم يكون له نهاية"

"وهى إيه"؟

"إننا نسيب بعض"

تظهر الدموع فى عيون إسماعيل وهو يتذكر هذا المشهد بينه وبين "نادية" بالأمس . يقطع دموعه صوت أمه وهى تنادى عليه "شفت يا إسماعيل الأسد اللى هرب من استوديو الأهرام"؟

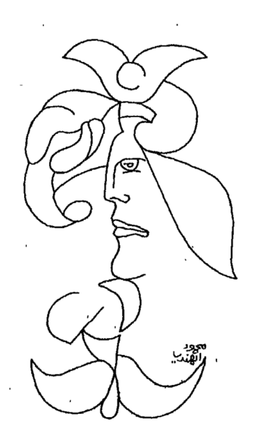
يفتح إسماعيل باب الغرفة.

ينتهى المشهد

(٣) مشهد ختامى:

كاتب سيناريو يتحدث مع زميل له فى التليفون:

"شفت الراجل اللى كله الأسد، بيقلك كان قاعد فى الأوده ، راحت أمه نادهاله، قام فتح الباب".



الديوان الصغير

مسِّي لي ع الأوطان



مختارات من شعر:

خالد عبد المنعم

عرفت خالد عبد المنعم منذ أكثر من عشر سنوات. وكان فى مبتدأ حياته الشعرية، شاباً غضّاً يافعاً. لم أعجب بشعره فقط، بل بشخصه كذلك. وظل كلاهما - شعره وشخصه - يذكر اننى بصديقى الراحل على قنديل. ولم أعرف الصلة التى كانت تربطه، فى مخيلّتى، بعلى قنديل، إلا حينما رحل منذ أسابيع قليلة.

لقد أدركت أنه كان - مثل على قنديل بالضبط - ابن موت. فهم هكذا أبناء الموت دائماً: جميلون فى الروح والمحيّا، أذكياء القلب، باكرون وأبكار، مُلْهَمون ومُلْهِمون (بفتح الهاء وكسرها معاً)، خاطفون ومخطوفون فى آن:

يخطفون المودّة والقلوب، يبرقون كالشهاب العذب المحترق، ثم ينخطفون إلى نداَهة الأبدية، أسرع وأرشقَ وأخفَّ من الآخرين.

لم أنتبه (لم ننتبه) إلى كمية الموت الهائلة فى شعر خالد عبد المنعم إلا بعد أن مات. وهكذا نحن دائماً، لانلتفت إلا بعد وقوع الكارثة. يمكن القول طبعاً أن شدة حضور الموت فى شعره هى ذاتها شدة حضور الحياة. ألم يقل، بصراحة:

«ولاحدّ يشقّ البحر ويعدّى
ولاحدّ عايز يموت
وبيحبّ الحياة قدّى»

لكننى أذكر أننى لم أستطع أن أجمع شتات نفسى وأنا أستمع إلى خالد، فى كفر الشيخ، منذ ثلاث سنوات، وهو يُلقى قصيدته فى علىّ قنديل أثناء احتفالنا بذكرى رحيله:

«أنا ليه بيدبحنى الوطن؟
ليه بيسكّنى الخريف؟
عايز أطلّق جتتى واخرج
ماتغطونيش
من قبل ماتقرو عليا ملامحى

وتحفظوها
وتنطلق تراتيل
باسمع نداءك ياعلى قنديل
باسمع نداءك ياعلى
باسمع.. نداء»
ساعتها، كأن شيئاً قال بداخلى:
لقد انطبق القرينان الجميلان، فيا ويحنا من امتزاج الفاتنيْن.

فى المختارات التى نقدمها هنا- والتى اقتطعناها من الديوان الذى تعدّه دار شرقيات للنشر قريباً بعنوان «حمار البحر»- سيعرف القارئ أن خالد عبد المنعم لم ينسج على منوال سابق، على الرغم من أن شعر العامية صار أشبه «بالإنتاج الكبير المتشابه مصنعياً». وسيدرك أن الفتى مشتبكٌ حتى آخر الأعصاب بالعالم: بوجوده وفنائه فى آن. وأن الشاعر الذى لم يبلغ الثلاثين متواصل (متناص: بلغة الفقهاء) مع مبدعى عصره وقرنائه البهيّين: من يوسف إدريس إلى على قنديل، ومن أراجون إلى طاهر البرنبالى، ومن لوركا إلى ماجدة الرومى.

لكن أشجى ماسيلتقطه القارئ هو طعم الحزن العميق الذى يهصر الفتى المخطوف، كأن بصيرته إختزلتْ له كل الانكسارات، وقطرّتْ له الفجائع فى الفم، وأمدّت عمره الصغير بأعمار وأجيال وشعوبٍ من الدمع.

ومثلما ناشدنا على قنديل:
«لاتسل عن علىّ
فقد دحرجته خيولُ المساء
إلى آخر القمح والفول
حين تساقطَ حقلُ السماء
وأخفى الصغارَ وهم يصنعون العشاء
تماماً: يؤدون دور المحبيّن والأنبياء»

فقد اعترف لنا خالد (لكننا لم نفهم):

«ياصاحبى الحميم
أراجون لقَالك عذر
(كم أنت على حق
إذ تحوِّل عيونَكَ عن الذى يُدمى)
أما أنا
مقدرش أوعدكم بغير
موتى».

عندما قالت لى الفتاة الجميلة، مؤخراً: أنا ماتزال ترنّ فى روحى جملة على قنديل «خلقتُ من نفسى كهرباء نفسى»، قلت: وأنا ماتزال ترنّ فى روحى جملة قرينه، أقصد خالد عبد المنعم:

«شُبهات جِنان بتحوم حواليا
أبلع سكاتى فيِنِدبح صوتى
والاّ أراهن ع الحياه
بموتى؟»
ياله من رهان صعب ذلك الذى اخترته يابن الثلاثين وتليُّف الكبد!

أما خسارة الفقد، فوجع لابُرء منه.
لماذا ذهبت بهذه العجلة الرعناء ياخالد؟
ليتك انتبهت إلى جملة الشبلى للحلاج (فى مسرحية عبد الصبور):
«أو لم ننهكَ عن العالمين،
فما انتهيت؟»
فهل عرفت الآن: لماذا يذبحكَ الوطن؟

ح.س



بداية لانهائية

الدم:
ياسمين الجراح المستحيله
المزمنه
حاول.. تخوض الأسئله -
الكون - الشبح -
اللانهاية فى أول السكه الإله،
لا
لاتُقْطُم النظره الوليده فى
حُضن آه

ولا...
تبعَت عيونك للمسافه
بدون دليل إلّا ه
هوَّ اللى خارج من نهاية

اللاحدود جواك
وف مُنتهاك اللانهائي
قلبك بيعرق بالخيول البحر
والجمر المسافر
لاتستحى م النار
وقَبِلها بموتك / الحياه
حارِب قلوع المركب الراجع
إكسَر وإكسر وإكسر
إعزف على البحر المخَاطر
واسألَه
بلل عروقهُ بميتك
يا تشعللُه..
لايموتك
كَحِّلْ عيونك بالعصافير
الجريئه العاصفه
إنتّ الوحيد فى الطل والريح

والأغـــانـى الـصــــمت و الـوطـن
الحرام
يا نَطْفَه حيّه ميته
متشتته
الرقص لحظة لِبتدا محلاه
طيرت دمك فى الهوا عصافير
لمّا نَفَخْتْ البحر فيه
واللانهايه ف أول السكه
إمتى ها تبدأ لحظة التكوين
إمتى هاتبدأ
لحظة الـ تكوين؟
١٩٨٧/٥/٢٣

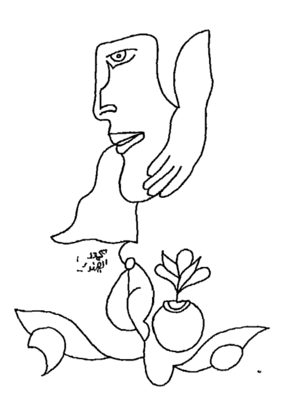
ختـــام القصــيدة

إلى الشاعر على قنديل

المشنقة
متعلّقة مثلث:
إصحابى والشعر وحبيبتى
وقلبى شاددهم تجاهه بحب
العمر أقصر من حواديت
الطفوله.
واقف.. على حافة سقوط
الأسئلة
فى الموت،
واقف.. يطوحنى البخار/
العطش
أنا مُش هاسامحَك ياكفن
هذا الزمان أنا بكْرَهُه
لكنى مُش بعشقك
ماانتش حنين يا قطن تحت
الراس
كان صدر أمى أَحَنْ،
لحظة وصول النبأ
ماتْعَيّطُوشْ
ولاتبعدوش عن بعض
عنب البراءه بينفرط ع
الأرض
ويدوس عليه الدَكَنْ
أنا ليه بيدبحنى الوطن؟!!
ليه بيسكُنى الخريف؟
عايز أطلّق جتتى واخرج
ماتغطونيش
من قبل ماتقروا عليّا ملامحى
وتحفظوها
وتنطلق تراتيل
بسمع نداءك يا "على قنديل"
بسمع نداءك يا على
بسمع.. نداء.
١٩٨٦/١٠/٣٠

ســــؤال

أنا كرهت الطيارات
الحدايات
تخطف عصافير الكناريا
م العشوش الدفيانين
وأنا كل يوم الصبح أهرب
من عيون الطيبة أمى



للسؤال،
والكاس يا صاحبى ماعدش
بينسىٍّ،
ولايسكْرِ!
ولاّ انتَ ما بِتْصُبلِيش؟!

كانِ نفسى أعيش
لكنُه يبدو إن دا مايهمنيش!
ما تفجّروش قلبى على تراب
السكك،
وماتبعدوش عن نن عينى
عيونكم
نفس السؤال اللى دابحنى
تاعِبكم

طب إنتو ليه
مابتصرخوش؟!!
ولاّ ادوشت بصرختى
مابقتش أسمعكم؟!

قلبى مبهدلِ
أحاسيسى مُش مترتبة
طعم المرارة ف قلبى
بيغيّر معانى الحب
والاشتياق للصعب.. صعب
الشعر دمع بيحرق الورقه

لون القلم مخنوق وباهت من
زمن
كان نِفْسُه يكتب: وردة، نسمة،
همسة، كان
شُبهات جنان بتحوم حوَاليّا

أبلغ سُكاتى فيندبح صوتى
والاَّ أراهن ع الحياة
بموتى؟

يوليو ١٩٨٦

أغنيات للبحر وحبيبتى

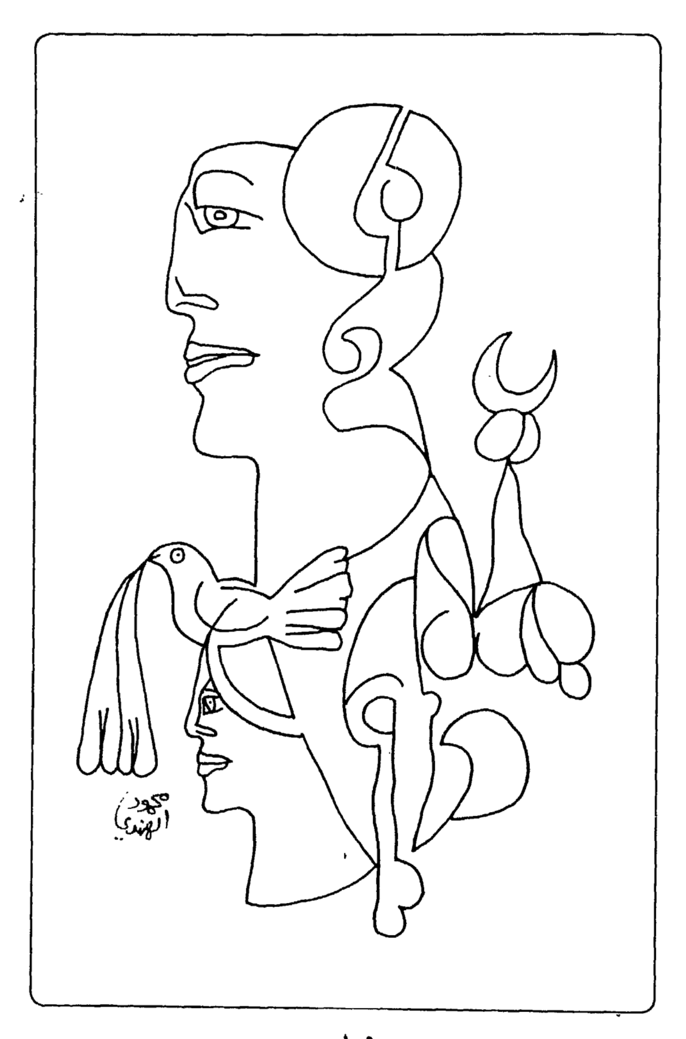
(١)

* أشكيلَك همى تشكيلى!
حتى انتّ بقيت زيى؟ احكيلى
- البحر عاشق مركبه بتعدى
فِيه
جت يوم وغابت.. إختفِت
كَت برضه فِيه
الناس بتضحك
إنما حزنه كافيه
* دمعك بيهرب للسحاب
دمعك بيطلِع للسما
- الشمس كَت عاشقه
شراع المركبه الضاحك
* كام مرَّه رَقصِت مركبك
يابحر فيك
- رقصت زمن..
من قبل «لِسكندر» مايِجى
يخضها
أنا كنت لسّه ف حضنها
عيل رضيع
كانت شجر وأنا الربيع

* يا ابو موجه فضه
وموجه توت
حرام عليك كُتر الهموم
لتموت
- ماتخافشى عليا ياصاحبى
وعِيش
* أنا .. نفسى أعيش.

(٢)

أنا اللى جربت الطيور
وماطيرتش
أنا اللى جرب الارتحال عن
الحياه مرات
أنا اللى حب الملح
بس لو أبيض،
قلبى ادا أهبل
بس بيحب البنات
البيره ساقعه بتنعش
والحنين مجنون
وانا شوقى ليكى فى لحظة
هو الكون
جاب كون جديد للحياة
مش للهموم واليأس
أنا قلبى بيكى لا بأس
ولايحزنون
علمتى قلبى الجنون
فَهَد سور السجن
أنا قلبى كان صعب المطال
جبتيه
أنا قلبى كان صعب المنال:
حَبِّك



أنا عشقى ليكى يساوى هذا الكون
أنا عشقى ليكى الشعر والغَنوه
لما الحياة حلوه
بلاقيكى
وبترحلى
لحظةْ مابتمطر سماها حزن
ماتفجرينى فى حضنك
حب.. وقصيدة!

(٣)
أنا بين إيديك ياخمر
أُطلب ماشئْت،
علمنى أنَسَى حبيبتى لحد ماترجع،
اضحكى ضحك من القمر،
الحب فى قلبى اختمر
علمنى عشق الناس
وموّتنى.

(٤)
طعم الجمال:
كان لون عيون بُكرَه
الشعر والفكره وإنتى
هانَصبح طيور
واقفه الصبايا جنب قلبى طابور
ولاميت صبيه
تميلَ .. تمايلنى
انتَى اللى قلبك عارفنى
من بعيد لبعيد

أنا قلبى يوم العيد
عارفك ومستنى
ياللاّ اضحكى، العبى
واطمنى ف ننى.

(٥)
قلب محبوبى أمانه
الأمانه دْين!
إن خفت إنك تخون
مَيِّل وخاصمنى

(٦)
(ماحدا بيعبى مطرحك بقلبى*)

اسكندرية ١٩٨٦/٨/٩

الخروج من الدهشة

من بوابات قمر المآتم
خارج
حُمار
شايل رَجليُه ف دهشة العالَم
زحام الانفصام،
شَهقةْ عرق ملح الشتا الحران،
ورقَ الشجر: بيودَعُه سقوطُه،
قلبى عِشقْ موجَه ف محار قلبى،
كونُ النهارده بينفتح سنَّه
على شكل كون مقفول مَن

*من أغنية لماجدة الرومى

امبارح!
طَرَحْ العنب زغاليل حمام فضه
بتطير لقلبى ف خَرجتُه ع اليم

بينى وبينك:
بروازين من دم ناشف ع الحيطان
خايف تصاحب نظرتى فى التلج!
واليوم رَحيلى مسابق المطره
ومسابق الصخر اللى بيبلُه الحَنين للموت
صوت الخريف
مَلَسْ على ضلوعى
الشمس وقعت جوّه حَلقى ذهول
لحظة سقوط الفارس الطايش
من فوق جبين الخوف:
شوق الرَماد لحريقةْ الدَمعه
وحُلكةْ الريح المسافَر شروخ،
إيه..؟

حاصرت جُبنِى ف خَنْقَه شَبَّابَه
ولقتنى بابدر من عنيَّه الخلق والأشياء
لملمتِ نَفسى عجنتها ف جرح السما
ووقفت ماسك شمعه مكسوره
علىَ طرف ساحة برد من عرَقى
نَفَسَكْ مروّح للندى الكالح

شريان بينهى رحلتُه فى الروح
عَند ارتعاده من الأنا الرايح
كُلّى بينشد دوامات رجفه
كُلَى بينهش فى جُسمانى
فبلاش تلمو بَعضكُم فوقى وتمنعو
حتى احتمال الشوف.

١٩٨٧/١١/١٠.

زهرة غجرية

إلى صديقى العظيم لوركا

سحرايَه
مَن بحر انتحار المحار
من كون شظايا امتعاض
ريح البرارى مُريح
فى رواحِ خيوط الحرف
أصفر خَضَارَك
من ندى القلم الطليق
حِبرك مسافر فى السطور بغَريق
من عظم لحم الإنفجار
عصفورةْ البحر البعيد
بتبتدى الدهشة بجناح
من دم دمج اعتصارك
بالتلوج الحرَه

شَدشد حبال السما ف جوفك
جاور صراخ الأزرقات ياسمين
كل الصبوح خارج حدود الطل
لمّا الصوات اللي خارج
مش محشرجنى
دمى مِرَجْرَجْ فى الهـــــوا
جراحات حَنِين
عاتبت خلخالك خلال
بحر استحال
شخاليل
إكتب تاريخك بالسما تباشير
إدفع نزيفك للطاحونه وطير
طبع الطبيعه بينطبع لُه جديد
مثلاً:
يشيب الطفل
لو تنطفى المواليد.
بَدْخُل ساحات
أخْنَقْ من زوايا الصيف
وابعتر حَرْف فى الأشياء،

تدوب النجوم الملامح
فى عصف اشتهاء الكسر،
يشاور كُلّى فى المسافات
يطيح النخل بسحاب الهبُوب،
يخرج شجار الشجر والبحر
من عب البيَار
للبراح الطريح
وينادى «لوركا» ع الغَجَرْ
فى الفجر
معبودُه الوحيد.

١٩٨٨/١٠/٩

حمار البحر

قَلبَك..
رحيل البُرتُقَان م الشمس
وفى البعيد..
شايف عيونَك نخلتين
بيبدأو يرقُصو للاعتكاف
الأخير
وبيشربوا نخب انصهار
الأسئله
فى دهشةْ الطَعم المسافر،
مَسًّا القمر ع البحر
وحدف لُه تُفاحةْ ضياه
تُفاحَه..
سرْ اشتعال خَدّها
مَن قلب ترنيمةْ عيونك!،
البحر..
متعوّد يخونك!
ديماً بياخُد مركبك لبعيد
ويسيب عنيك فى الشمس
تعويذة غيَاب،
إنت ماعُدْتش تنتمى غير ليَّهْ
ولا هوَّ عاد يتخلّى عن حُزنك!،
عَدّيتْ فى مرَّه على السما
أيام ماكانت
لسَّه بُسْتَانة زهور
قَابلتنى ورَده أزرقَايَه
ماعرَفش إيه الحكايه؟!
لَقتنى مشدود لها

ولقتها.. مسحوره
(على فكره كانت ورده أمورَه)
- تسمحى بالنشوه دى؟
* ....
- ورقصنا فى السُكْر اللّى
بات مخمور!!
وفى الصباح..
سافر معاها البحر من قلبى
وفاتولى عصافير اشتياق
باكيين!،
نَفَّضْتْ قلبى من الحنين
وعَمَلْتُه شمسيَّه
وقعدت جنب الشَط أستنىً
....
....
- نِشْفت موسيقى البحر من
قلبك
والريح بتتمَرجح على خيوط
عنكبوت
م الشَط.. ولآخر عيونك،
راح البراح يرتاح ف ركُن
بعيد
والدُنيا رقصت فى الفراغ
عريانه،
نار الجنون..
شَبِّتْ ف أول شَعرها اللّى
شاب
ف أول عقلها اللّى غاب
وغاب معاه البحر والورده
النار بتعلا والسما شارده
والأزرَقات حدوته خُرافيّه
بتغنى ديماً غنوه منسيَّه

عن الحنين للموت في عزْ
تكوين الجَنين،
عن الأنين العَفى
فى ضحكةْ المجانين،
عن الحَمُاَر الحزين
١٩٩٠/٨/٥

الرقص على جمر التاريخ

*من إمتى بنحت موتى ع
الجدران؟
من إمتى طاير دم وأغانى
وأنا بين ضُلُوعْ الكون حروف
من نار؟!
- جوه الصحارى حوارى
وجوّه قلبك إيه؟
* ريحةْ شياط وعياط،
مرجوم هموم..
عن يوم عشقت بجد!
البحر.. شارع سدْ
وكل بيوتُه مهجوره،
غَنيلِى (صوره)..
وصورنى وأنا بَتْمَدَ!
ها أقابل تانى أصحابى،
أعاتب فيهُم امبارح
وأصارحهم بسهر خطير:
أنا من حقى أتْبَعْتَرْ..
ماتجْمَعُونيش!
بدأنا من لاشئ ولاحلم
بنكبر هَمْهَمَات ومَمات،

وامَّا كُنَّا صغار لعبْنا:
فى الهجير تهجير
تعبنا..
إتفطمنا هموم فَشيبنا
ولاصوت يعلو فوق صوت
المَعْمَعَه،
«عساف ياجورى» فَك أسْرُه
وجاى يتمن جنب نيلك
مزرعه؟

- كان نبض قلبك مطر
على سطح دنيا صفيح!

* كان نن عين الوطن
من قلبى نازف توت،
ديك النهار اندبح
الليل شبح صوته،
كل الخيوط حكايات تفوت
من غير ماتحكيلى!
حالّة خصام واعتصام
للحزن فى مشاعرى
على كتف شعرى
بَتْسندَ سكران،
الكونَ عربده والناس هذيان
رجرجه.. دحرجه
لا أمل.. ولا رجا
دى بواقى حياة!!
ياتعيش تتفجّر دم وريش؟
يا ها يبقَى كيانك..
هَشْ ف هِيش.

يونيه-يوليه١٩٩٣

نزيف نهايات الصيف الزيف

إجرح سكون الكون جنون،
خَطّى سَبَعْ مرات..
سبع جمرات
سبعْ بحور عذابات
أُفرك ساعتها الشمس بين
كَفِّيكْ
وغني..
وانتِ بتبعتر عيونها فى
الفضا:
حبات ندى،
البحر تعويذةْ المدىَ
وجرْحَكْ.. براح.
* * *

فى الشِعر والليل المواجع
والدفا
عُمرى اخْتَفَا
***

غرِقْتْ كُلِّي
فَ عيَون كُحُولّى
على قلبى طُلّي
فى النار بيطلّب:
بيره ساقعه
وجيتار وبحر
وشفّتين
برداً سلاماً
بين نهود نهر الجحيم



(أنا مُش رحيم)

* * *

عيونك شفايف
قمر كُنت خايف
لامايكونش شايف
دموع ابتسامتى،
عيونك..
وصمتى:
كلام مُسْتَحيلْ

* * *

ياصاحبى الحميم..
« أراجون » لقَالَكْ عُذر!!
«كَمْ أنت على حق
إذ تحولّ عيونك
عن الذى يُدْمى»*
أمَّا أنا..
مَقدَرْشْ أوعدكُمْ بغير
موتى.

١٩٩٣/٩/١٢

نقوش على حجر داير

دفا
دفا
وفِى البحر اختفى
بسَمْعِ فحيح التاريخ
بيوَشْوِش الدنيا

* من قصيدة شظايا لشاعر فرنسا العظيم «أراجون»

عن «إخناتون»، آتون
رب الشموس اللى بتركع
للأبد..
ولا كل مولود، ولد
ولا كُل رب بيّتعَبَدْ
أحدٌ.. أحد
أحدٌ.. كبير
ولا.. أحد
ولاحد يقدر يشُق البحر ويعدى
ولا حد عايز يموت..
ويحب الحياه..
قدّى!

١٩٩١/٢/٩

تلاقينى عند البحر،
مَسّيِ لى ع الأوطان
إللّىِ ماعرِفتْنيِشْ!!
بكُره اللى جاى مايجى
قلبى يقول مايجيش،

عينى تسقّط ريش
والنن كان طاير
بيودّع الحكايات
ويلملم الذكرى،
رافض أشوف الشمس نسر
حكومى متكَتّف
على دفتر السموات..
موات يومى،
طوابير هستريا نظام الكون
والابتسام السام: وسام
على كُرسى هَشْ!،

هيهْ..
يانَعْشْ إنعاشى انتعاشى..
هيه...
قلت اللّى عَندى واديني
ماشى..

هيه
ياقلبى يا ابن الإيه؟!!
بعد اشتعالك فى الأحلام
مُش باقى غير..
إنك تفجَّر نشوتك
حزن الختام!!

فبراير ١٩٩٣

حزن الختام

الليل..
مَلْجَأ.
ونجوم السما فى الليل..
أيتام،
قمر اتعلّق..
مشنوق على حبال الأيام،
حزن الختام قلبى
مستنى يرحل بى..
غنوةٌ شجن فرحان
سكران بنُبل الموت!
طَبْطَبْ على الملَكوت..
لفلفنى بالأزرق..

الحياة الثقافية



د.نوفل نيوف
د. شبل بدران/ د. سيد محمد السيد/ مايسة زكى/ حلمى سالم/ عبد المنعم الباز/ محمد صفوت عبد الكريم/ ميلاد زكريا يوسف

نقد

"اسم الوردة" وقضايا العصر

د.نوفل نيوف

أستاذ اللغة الروسية بجامعةالفاتح فى طرابلس

انتقلت راية الرواية الحديثة، أواسط هذا القرن ، من أوروبا إلى أمريكا الجنوبية عبر الولايات المتحدة (أمريكا الشمالية). وهنا لاقت الرواية فى أمريكا اللاتينية أرضاً شديدة الخصوبة فأثمرت نوعاً جديداً من الكتابات الأدبية ماتزال تمثل الحدث الأهم فى آداب اليوم .

ذلك لايعنى انعدام عطاءات روائية ذات شأن فى قارتى آسيا وأفريقيا الواسعتين والبالغتى التنوع والغنى الثقافى ، غير أن لمعات تتألق هنا وهناك فى هاتين القارتين لاتمثل نسقاً متكاملاً يشبه ذلك الذى تصر أمريكا اللاتينية على تقديمه متعاظماً فى العقود الأربعة الأخيرة تقريباً .

كما أن ذلك لايعنى غياباً كلياً لأصوات روائية متميزة تبرز فى هذه أو تلك من الساحات الأدبية فى أوروبا اليوم . ولعل رواية "اسم الوردة"(*) للكاتب الإيطالى أمبرتو إيكو تعد واحدة من أهم روايات العصر ،إذ تفرض نفسها منعطفاً دالاً فى مسيرة الرواية العالمية ،وليس الأوروبية وحسب.

(*) أمبرتو إيكو. "اسم الوردة". نقلها من الإيطالية إلى العربية أحمد الصمعي. دار التركي للنشر، تونس ١٩٩١.

لاتستمد رواية إيكو "اسم الوردة" مكانتها الرفيعة من لعبة تكنيك مبتكرة ولامن تفتيت الزمن وتقاطع الشخصيات ،ومن غرابة اللغة وتشتت الأسلوب ،ولامن تشابك الأصوات وتداخل الأحداث . إن لهذه الرواية شخصيتها المتميزة وسماتها الخاصة ،مكامن سحرها- بناءً وقوة- وقنوات عظمتها التى توقفك مراراً أمام سؤال حول مايجعلها رواية على هذا القدر من الأهمية والتفرد . فى محاولة الإجابة عن هذا السؤال الكبير تعيد القراءة من جديد ،فيتفتح أمامك كثير من أسرار "اسم الوردة" .إنها عمل أدبى ينطوى على تكثيف غنى ،عميق ورفيع المسئولية ،تكثيف لأهم قضايا الإنسان الخالدة مجتمعة فى قضية الحرية بكل ماتتسع له الكلمة من أبعاد يصعب حصرها، مثلما يصعب على غير الفن تمثلها هذا التمثل المذهل كما فى رواية أمبرتو إيكو "اسم الوردة" .

* * *

نشرت الرواية لأول مرة فى ميلانو سنة ١٩٨٠ ، وفازت بجائزة "ستريغا" سنة ١٩٨١، ثم بجائزة ميديسيس سنة ١٩٨٢ .وكانت أول عمل أدبى لمؤلفها أمبرتوإيكو الذى يعد واحداً من أبرز علماء السيميولوجيا .

وقد تفضل الأستاذ أحمد الصمعى بترجمة هذه الرواية من الإيطالية مباشرة ، وأرفقها بمقدمة تجيب عن كثير من تساؤلات القارىء .وكان جهد المترجم كبيراً ينم عن معاناة وأمانة وإحساس بالمسئولية إزاء مايقوم به ، وإن كنا نتمنى لو استطاع التخلص من بعض الهنات فى التعبير.

أحياناً، حيث يلف الغموض عدداً من الجمل القليلة المتوزعة على قرابة خمسمائة صفحة . على أن ذلك لاينقص من قيمة الترجمة ولايبخسها قدرها بحال من الأحوال . فللمترجم شكرنا العميق ،وتمنياتنا له بمزيد من العطاء والنجاح .

* * *

تدور أحداث "اسم الوردة" فى دير بندكتى خلال العقد الثالث من القرن الرابع عشر فى إيطاليا .ويروى هذه الأحداث ويدونها شاهد عيان هو (أدسو دا مالك) الذى رافق فى شبابه بطل الرواية الفعلى الراهب الفيلسوف (غوليالمو دا باسكارفيل) المشبع ، شأن أستاذه روجر بيكون، بالحب والإكبار لعلوم العرب المسلمين إبان تلك الحقبة .

يمكن، بل ولا مفر من قراءة "اسم الوردة" فى ضوء مشكلات الحاضر وأهم

معضلاته الراهنة: الأيديولوجيا، التعصب ، الثورة، الديمقراطية، الحقيقة، النكوص.. إلخ . والرواية بعيدة عن أن تكون إشارات أو رموزاً أو إسقاطاً تاريخياً لهذه المعضلات ،الأمر الذى يجعلها محملة بالدلالات الفلسفية والتاريخية النابعة من صلب سياقها دونما سعى إلى ترميز أو إلغاز أو تسييس سقيم. إنها تقول ما تقوله تلقائيا، بفنية عالية تليق برواية حقيقية جديرة باسمها.

زمن هذه الرواية سبعة أيام تقع خلالها جملة من الجرائم بين رهبان مكتبة الدير الذين يتوق كل منهم للحصول على كتاب بعينه ،يتبين فى المحصلة أنه مسموم :"كان يبدأ بمخطوط عربى ، ثم بمخطوط أظنه سريانياً، ثم نص لاتينى وأخيراً نص باليونانية" (ص٤٦٤).

كانت المرحلة المعنية فى ايطاليا مليئة بتفسخات وتناحرات دينية عاصفة، يختلط فيها النفاق بالقدسية ،والصدق بالزندقة ، والصوفية بالمجون والهرطقة والثورة بالجريمة ...سلسلة من الاتهامات بين الأطراف وحروب وتصفيات بين فئات يدعى كل منها أنه مالك الحقيقة بمفرده وممثل المسيح الوحيد .. إلا أن أمبرتو إيكو لايقع ضحية هذه المتاهة من الادعاءات والتداخلات، لايغرق فى مستنقع تلك الأحابيل ، وإنما يستطيع بطله غوليالمو، باعتماده العقل والفطرة السليمة وبتحاشيه الغرور والتعصب ،أن يكتشف أسرار المتاهة الحقيقية التى تقع فيها مكتبة الدير، وأن يخلص أيضاً من متاهة المرحلة فيتابع خفايا زمانه بروح متجردة ويغوص فى تلافيف المكان ونفوس قاطنيه من خلال سرد محكم ونفاذ فى حياديته وعمقه . إن الحوارات والتأملات التى يصوغها غوليالمو فى نسيج أدبى يتمثل روح العصر والموضوع لهى من أثمن ما يمكن أن يقدمه عقل مفعم بنزعة إنسانية متفتحة وحصيفة . إن غوليالمو لايؤمن بجدوى الصبوة المفرطة فى تعصبها ،وذلك إدراكاً منه بأن :"الفارق ضئيل بين صبوة الساروفين (الملاك) وصبوة إبليس ،لأنها تنشأ دائماً من قوة مفرطة للإرادة" (ص٧٢) . وغوليالمو الذى حنكته التجاريب والسنون لم يعد واهماً بأنه قادر على "خلق الحقيقة باستعمال الحديد الحامى" ،يقول :

"هناك شىء واحد يهيج الحيوان أكثر من اللذة وهو الألم . تحت وطأة التعذيب يعيش المرء وكأنه تحت تأثير حشائش تثير الرؤى (...) تحت وطأة التعذيب لاتقول فقط مايريد

المحقق ،ولكن ماتتصور أنه من الممكن أن يرضيه" (ص73-74). ويكرر هذا القناعة على مسمع تلميذه أيضاً (ص٤١٠) ثم يضع نفسه ، كمحقق فوق برناردو غي : "لأن برناردو لايهمه اكتشاف المذنبين ،بل حرق المتهمين" (٤١٥).

واستمراراً فى إنكار التعصب الذى تنتهى إليه "الصبوة" فى كثير من الأحيان ، كما انتهت بإبليس ،يقول : "توجد صبوة للألم، كما توجد صبوة للعبادة ،وحتى صبوة للخشوع. إذ يكفى القليل للملائكة المتمردة حتى تتحول صبوة العبادة فيها والخشوع إلى صبوة كبرياء وثورة ،فما قولك بمخلوق إنسانى؟" (٧٤) .

البطل والحقيقة

ترتسم صورة غوليالمو العقلية بوضوح كافٍ من خلال لحظات معينة، إحداها حواره مع أوبارتينو فى الدير، حين يتوجه إلى غوليالمو قائلاً : "أساتذتك فى أوكسفورد قد علموك عبادة العقل ، وأخذوا مافى قلبك من قدرة على التنبؤ!" فأجاب غوليالمو بكثير من الجدية: "إنك على خطأ يا أوبارتينو، أنت تعلم أننى ،من بين كل أساتذتى أجلّ روجى بيكون" (٧٨) .

عندئذ يتهمه أوبارتينو بأن منهج بيكون "ماهو إلا تعلة لممارسة غرور العقل" ، فيجيبه : "وإنها لتعلة مقدسة" . فالعقل الذى يهتدى به غوليالمو ليس جامداً ولافاقداً إنسانيته . إنه عقل حى وجدلى لايركن إلى القياس الآلى والمظاهر الخادعة ،لأنه يؤكد يقينه هكذا: "فى علوم الرياضيات فقط ،كما يقول ابن رشد ،تتطابق الأشياء المعروفة لدينا وتلك المعروفة إطلاقاً" (٢٣٣) . وزيادة فى الوضوح يكرر فى مكان آخر :"الحدث الذى يقع مرة أو يتكرر حدوثه لايفضى بالضرورة إلى قاعدة عامة" (٢٨١) ،ثم: "للأسف يا أدسو ،كم أنت تؤمن بالقياسات المنطقية !(...) إن المنطق يمكن أن يصلح فى كثير من الحالات على شرط أن ندخل إليه وأن نخرج منه بعد ذلك" (٢٨٢) لم يكن غوليالمو، إذن، عبداً لمنطق قياس جامد، وكذلك لم يكن عبداً لحقيقة ثابتة مادام ينظر إلى الحقائق بوصفها أدوات ينبغى تغييرها وتجديد الأدوات باستمرار : "إن النظام الذى يتصوره ذهننا هو كالشبكة أو كالسلم الذى يُصنع للوصول إلى غاية . ولكن ينبغى بعد ذلك الإلقاء بالسلم لأننا نكتشف أنه حتى وإن كان ذا نفع ،فهو خال من كل معنى" (٥١٥) ، متمثلاً بقولة لمتصوف ألمانى فحواها :"الحقائق الوحيدة الصالحة أدوات

ينبغى الإلقاء بها بعد استعمالها" . إن غاية العلم الذى يحترمه غوليالمو هى خدمة الجنس البشرى، ذلك أنه يرى أن العلم الإلهى يتجلى "من خلال علم الإنسان" (١٠٣) وحكمة الله قد تكشف أسرار الطبيعة لغير المسيحيين، أى للعرب المسلمين الذين تغص كتبهم بتلك "الأشياء الرائعة فى علم البصريات وعلم النظر" (١٠٣) .

الخوف بديل الثورة

وليد النزعة الإنسانية الأصيلة ،غوليالمو ،يدين بكل حكمته وعقله وتجربته لتعاليم روجر بيكون والعرب المسلمين الذين كان بيكون فى زمانه يثمن علومهم أيما تثمين ويدعو أوروبا لاتخاذها واستيعابها (راجع : سلامة موسى "ما النهضة؟"). وفى الوقت نفسه يعى غوليالمو مدى الخطر الذى ينطوى عليه صعود قوى الشر لامتلاك ناصية العلم ووعيه ذاك نبوءة نعيشها اليوم ونرى فيها موقف إيكو نفسه حين يقول بطله عن العلوم: "يا ويلنا لو وقعت بين أيدى أشخاص يستعملونها لبسط هيمنتهم على الأرض ولإشباع شهواتهم" - فى حين يبارك هو العلم الذى يفيد فى "تغيير مجرى الوديان ولتحطيم الصخر فى الأراضى التى يراد إعدادها للفلاحة، ولكن ماذا سيحدث لو استعملها أحدهم لإيقاع الضرر بأعدائه؟" (١٠٤) . هذا التخوف المشروع لدى غوليالمو لم يكن عاماً ،هو ذا راهب آخر يرد عليه: "قد لايكون شراً لو استعملت ضد أعداء الله"، فأيده غوليالمو قائلاً: "قد لايكون، ولكن من هو اليوم عدو أمة الله؟ الإمبراطور لودفيكو أو البابا جيوفانى؟" (١٠٤) . دائماً ما من طرف إلا ويعلن نفسه ممثل كلمة الله رامياً خصومه آلياً بأنهم أعداء الله، فمن يكون الحكم؟ يومئذ كان الخلاف على أشده بين الامبراطور والبابا. وفى ظل التعصب الأعمى فى كل زمان لايبقى مكان للتسامح ولا للتنعم بسلام على الأرض. ما أكثر العبر والأمثلة فى التاريخ بعيدة وقريبة !كم من جماعة أعلنت حقها فى تكفير الآخرين وادعائها بأنها الوحيدة على الصراط المستقيم؟! فرق وجماعات تطوف أرياف إيطاليا ومدنها فى مطلع القرن الرابع عشر الميلادى، تدعو إلى التوبة والصفاء والتضحية أملاً فى أن "تعرض النفوس عن الخطيئة بوسيلة الخوف، واثقين من أن الخوف سيعوض الثورة" (١٣٥) . كان سلوك تلك الجماعات يتكشف عن فظائع وممارسات شنيعة واحدة تلو الأخرى ، يفتك القوى بالضعيف وتوزع التهم جزافاً :"عندما يكون الأعداء الحقيقيون أقوياء ينبغى اختيار أعداء أضعف

منهم" (٢٠٩). وكانت الكنيسة تريد أن تحل الخوف محل الإيمان والفطرة، وكان كثيرون - بالمقابل - يخافون انتقام المتطرفين خوفهم من الجحيم، وعلى الضفة الأخرى "ينادى الأسقف الغنى إلى الفضيلة شعباً فقيراً جائعاً" (١٦٨).

فعلى أى جانبيك تميل؟

وفى حمأة التناقضات والانفلات والرعب، فإن "الكثير من هذه الهرطقات، بقطع النظر عن الأفكار التى تدافع عنها، كانت تجد تجاوباً عند السذج، لأنها توحى إليهم بإمكانية الوصول إلى حياة أفضل (...) فى كثير من الأحيان لايفهم السذج شيئاً عن المذاهب (...) إن حياة العامة (...) لايضيئها نور المعرفة ولايقودها إدراك الفارق الذى يجعل منا نحن عقلاء ، ويرهقها هاجس المرض والفقر الذى - يجد التعبير عن طريق الجهل . غالباً مايكون الانتماء بالنسبة إلى الكثير منهم إلى فريق هرطوقى وسيلة فقط مثل غيرها للتعبير عن اليأس" (١٦٨).

يأتى غوليالمو على ذكر المجازر التى ارتكبها مسيحيون ضد مسيحيين فيسوغ له أحد الرهبان ذلك بقوله: "إن الحرب المقدسة حرب" (١٦٩)، فلا يتردد غوليالمو فى الاجابة قائلاً: "إن الحرب المقدسة حرب، ولذا فقد لاينبغى أن تكون هناك حروب مقدسة" (١٧٠) .إذ فى تلك الحروب لاتبقى قدسية لأحد أو لشىء، ويقتل الإنسان أخاه الإنسان واهماً أنه عبر القتل يبلغ الجنة. هو ذا القاضى برناردو يسأل أحد الرهبان الذين كانوا من العصاة المتطرفين يوماً:

"ولماذا تعتقدون، وقد أعماكم هوسكم وخيلاؤكم، أنه لانجاة لمن ليس منضماً إلى طائفتكم؟ تكلم!" (٤٠٤) فيجيب رميجو، وكان من جماعة دولتشينو الشهيرة: "كنا نقتل لنعاقب،لنطهر بالدم من كان غير طاهر. ربما كنا فريسة رغبة مفرطة فى العدالة، يمكن ارتكاب الخطيئة من الإفراط فى حب الله أيضاً، لوفرة الكمال، لقد كنا المجموعة الروحانية الحقيقية التى بعثها الرب وأعدها لمجد الساعة الأخيرة ،كنا نبحث عن جزائنا فى الفردوس مستبقين ساعة هلاككم، لقد كنا نحن فقط رسل المسيح، كل الآخرين خانوا (...) كانت قاعدتنا تأتينا مباشرة من الرب ،لامن عندكم (...) كنا سيف الإله وكان علينا أن نقتل الأبرياء أيضاً كى نقضى عليكم كلكم فى أقرب وقت" (405-406) .

إن نغمات هذا الاعتراف ماتزال تتردد بصيغ متشابهة جداً وفى بقاع شتى حتى اليوم!

ظلامية التعصب

يتساقط رهبان الدير موتى بسبب الكتاب المسموم الذى يضم بين دفتيه أربعة مخطوطات: بالعربية والسريانية واللاتينية واليونانية. إن العارف، بسر هذا الكتاب ومضمونه ومكانه هو الأعمى المسن يورج. وبصفة يورج هذا ممثلاً للكنيسة، للدير ولنوع من المتعصبين الذين يريدون أن يحجبوا المعرفة عن الآخرين صوناً لهم من الشيطان ، فإنه يقرر أيضاً ماينبغى على الناس أن يعرفوه وماهو الحق. يخفى يورج الكتاب خوفاً من الكلمة، وبفعلته هذه يلحق الأذى بالكتاب نفسه وبالناس، كما يقول غوليالمو: "الخير بالنسبة إلى كتاب هو أن يقرأ. الكتاب مصنوع من دلالات تتكلم عن دلالات أخرى تتكلم بدورها عن الأشياء. وبدون العين التى تقرأه يبقى الكتاب حافلاً بدلالات لاتنتج مفاهيم فيظل أخرس" (٤١٧) .

يتحدث يورج عن مخطوطات الكتاب قائلاً :"إن المخطوط العربى :أساطير سخيفة يأتى بها الكافرون، يزعم فيها أن الحمقى يأتون بنكت فطنة تبهر كهنتهم وخلفاءهم (...). والثانى مخطوط سريانى، ولكن حسب الفهرس يترجم نصاً مصرياً فى الكيمياء (...) من القرن الثالث من عهدنا (...) يسند فيه خلق الكون إلى الضحك (...) :"ما إن ضحك الرب حتى نشأت سبع آلهات حكمت العالم، ما إن انطلقت الضحكة حتى ظهر النور، وعند الضحكة الثانية ظهر الماء، وفى اليوم السابع من الضحك ظهرت الروح" (٤٩١). يلى ذلك نسخة من "العشاء السرى" لشبريانو باللاتينية، وأخيراً الجزء الثانى من "فن الشعر" لأرسطو باليونانية، وفيه يتحدث الفيلسوف عن الملهاة "وكيف أنها بإثارة المتعة عن طريق السخافة تصل إلى التطهير" (٤٩١).

جميع ماينطوى عليه هذا المجلد يقوم على النظر إلى الضحك والفرح بوصفهما عاملاً أساسياً فى إنسانية الكائن، بينما يلح يورج على التجهم والعبوس والخوف والإيمان بجمود الروح.يتضح ذلك من تصرفاته ومن كلماته عن الكتاب المذكور وهو يتحدث بصدده مع غوليالمو حين يلتقيان لآخر مرة فى المتاهة المكتبة. إذ شد ما يزعجه استخلاص أرسطو هناك: "إن الإنسان ينفرد من دون جميع الحيوانات بقدرته على الضحك"

(٤٩٣).

ولما جابهه غوليالمو بالسؤال: "هناك كتب أخرى كثيرة تتحدث عن الملهاة، وأخرى أيضاً كثيرة تمدح الضحك. لماذا كان هذا الكتاب يخيفك إلى هذه الدرجة؟" ولايخفى يورج رأيه فيجيب:

"لأنه للفيلسوف. كل كتاب لذلك الرجل حطم جزءاً من المعرفة التى جمعتها المسيحية طيلة قرون (...) . إن سفر التكوين أورد مايجب معرفته عن تركيب الكون، وما إن اكتشفت كتب الفيلسوف الفيزيائية حتى أعيد التفكير فى الكون بمعنى المادة الصماء واللزجة، وحتى كاد العربى ابن رشد أن يقنع الجميع بسرمدية العالم (...). كنا ننظر سابقاً إلى السماء، ولاننظر إلا باحتقار إلى وحل المادة، والآن ننظر إلى الأرض، ونعتقد فى السماء بشهادة الأرض" (٤٩٧).

إنه الخوف من الفرح،من السراج الذى تحمله الفلسفة لتبديد الظلام. يشير يورج إلى نقطتين: ١-"الضحك يحرر العامى من الخوف من الشيطان (...) إن التحرر من الخوف من الشيطان هو علم (...). الضحك يبعد لبضع لحظات السوقى عن الخوف. ولكن القانون يفرض من خلال الخوف، واسمه الحقيقى هو الخوف من الله (...). ومن هذا الكتاب يمكن أن يتولد التوق الجديد والهدام لتحطيم الموت عن طريق التحرر من الخوف (...). بإمكان الإنسان أن يريد على الأرض (كما يوحى صاحبك بيكون بخصوص السحر الطبيعى) نفس الرخاء المزعوم عن أرض النعيم" (٤٩٩).

٢ - "البسطاء لايجب أن يتكلموا، وهذا الكتاب يبرر فكرة أن لغة البسطاء تحمل بعض الحكمة" (٥٠٢).

هذه المكاشفة المليئة بالتصريحات تدفع غوليالمو فى النهاية إلى أن يطلقها عاصفة فى وجه يورج قائلاً له :

"إنك أنت الشيطان (...) والشيطان ليس أمير المادة ، الشيطان هو صلف الفكر، هو الإيمان دون ابتسام، الحقيقة التى لايعتريها الشك"، ثم يضيف :ليس "مترجم الحقيقة المزعوم إلا شحروراً أبله يعيد كلمات حفظها منذ زمن طويل" (٥٠١).

يختطف يورج الكتاب ويبدأ يلتهم أوراقه المسمومة ، ثم يطفىء سراج غوليالمو وتلميذه ويتسبب فى إحراق نفسه والمكتبة النفيسة برمتها. عندئذ يقول غوليالمو لتلميذه أدسو:

"الآن أصبح المسيح الدجال حقيقة قريباً. لأنه لن يكون هناك علم يقف ضده" (٥١٤) .

لقد أحرق يورج كل شيء ظناً منه أنه بذلك يدافع عن الحقيقة، الوحيدة في رأيه، يصونها ويمنع نور العلم والفلسفة من إظهارها بغير المظهر الذى تتبدى له فيه. يقول عنه غوليالمو:

"فى ذلك الوجه الحاقد على الفلسفة رأيت لأول مرة صورة الدجال الذى لا يأتى من قبيلة يهوذا كما كان يقول من أنبأوا به، ولامن بلاد بعيدة يمكن أن يولد الدجال حتى من التقوى، من فرط محبة الله أو الحقيقة، كما يتولد الهرطيق من القديس والممسوس من العراف" (١٤هـ). ثم يفسر غوليالمو تصرف يورج على النحو التالى :

لقد قام يورج بعمل شيطانى لأنه كان يحب الحقيقة التى كان يؤمن بها حباً شبقياً حتى إنه كان مستعداً لكل شيء قصد تحطيم ما كان يعتبره بهتاناً. كان يورج يخشى الكتاب الثانى لأرسطو، ربما لأنه كان يعلمنا كيف نمسخ وجه كل حقيقة، حتى لانصبح عبيد أوهامنا. ربما كان واجب من يريد الخير للبشرية هو أن يجعلها تضحك من الحقيقة "أن تضحك الحقيقة" لأن الحقيقة الوحيدة هى أن نتعلم كيف نتحرر من شغفنا المنحرف بالحقيقة" (١٤هـ).

هكذا تتوالى قناعات غوليالمو داعمة لإيمانه المتسامح رافضة للتعصب الأعمى، فهو - إلى ذلك كله - على يقين بأنه: "لايمكن إجبار أحد بوسائل التعذيب باتباع تعاليم الانجيل، وإلا أين ستؤول تلك الإرادة الحرة التى سيحاسب عليها كل واحد منا فى العالم الآخر؟ يمكن للكنيسة وينبغى عليها أن تحذر الهرطيق أنه بصدد الخروج عن مجموعة المؤمنين ولكنها لاتستطيع محاكمته على الأرض وإكراهه على ماتأباه إرادته (...) (وإلا) لأمكن للبابا أن يفرض سلطته على الملك، ولكانت المسيحية، عوضاً عن شرع حرية، عبودية لاتحتمل" (٣٧٧).

وأخيراً، هل عرضنا الرواية؟ هل لخصنا أحداثها؟ هل أحطنا بما أرادت أن تقوله؟ وعلى جميع هذه الأسئلة نجيب بالنفى، لأن ذلك لايتأتى - إذا ما تأتى - إلا بقراءة "اسم الوردة". وما كان ماقدمناه بديلاً للقراءة بحال. كل مافعلناه لايعدو أن يكون وقفات مختارة ومجتزأة مع لحظات تجود بها رواية أمبرتو إيكو التى تستحق بجدارة أن تعد رواية العصر.

مراد وهبة فى «مدخل إلى التنوير»:

سلطة الوهم

وسلطان العقل

د. شبل بدران

يأتى هذا الكتاب «مدخل إلى التنوير» فى لحظة تاريخية، هى فى أشد الحاجة إليه، وإلى العديد من أطروحاته الفكرية والفلسفية. فاللحظة التاريخية التى نعيشها تتسيّد فيها سُلَطٌ دينية متعددة، وخطابات سلفية جميعها تسعى إلى جرّنا إلى الوراء، خلف أوهام ماضٍ تليد، وتحاول أن تزرع فينا يقيناً بأن علينا أن نعيد الأموات من قبورهم لكى يحلو مشكلات الأحياء فى حياتهم ومعاشهم.

ومؤلف الكتاب الدكتور مراد وهبة من مفكرينا الكبار الذين أعطوا هذه القضية جل اهتمامهم وسعيهم الفكرى والفلسفى منذ زمن بعيد. فالتنوير همه الأول والأخير، وتصوره عن خلاص العالم الثالث من أوهامه وتخلفه، لن يكون إلا بسيادة العقل وإعلاء سلطانه، واعتباره مقياس الأشياء جميعها. ولقد سبق فلاسفة القرن الثامن عشر ومفكروه فى تكريس ذلك الاتجاه، الذى على أساسه قامت المجتمعات الحديثة وتخلقت الثورة العلمية والتكنولوجية باعتبارها منتجاً مادياً ومعرفياً لحركة التنوير فى أوروبا.

والكتاب الذى نحن بصدد عرض أهم مقولاته وأفكاره، عبارة عن بحوث ومقالات شارك بها الدكتور مراد فى العديد من المؤتمرات والندوات العلمية والفلسفية منذ أواسط

السبعينيات وللآن. وعلى الرغم من تنوعها وتباينها، حيث تعرض لماهية التنوير، ومفكريه فى الغرب ولاسيما انجلترا وفرنسا أمثال فولتير وروسو ومونتسكيو وديدرو...إلخ، كذلك تتعرض للإشكالية بين فكر ابن رشد وفرح أنطون ومحمد عبده ورشيد رضا، وكذلك للرسائل المتبادلة بين «ليون تولستوى» والأستاذ الإمام محمد عبده، وكذلك علاقة العقاد بجوته وموقف الطهطاوى ولويس عوض من التنوير، وأخيراً يناقش العلاقة بين التنوير والثقافة.

يقدم د.مراد وهبة بانوراما فكرية وفلسفية لكل تلك القضايا والأشخاص الممثلين والمعبّرين عن التنوير بصورة أو بأخرى، ولكن ينظّم هذا التطواف الفكرى مفصل هام ومحورى هو: قضية التنوير باعتبارها «فجوة حضارية بين الدول المتقدمة والدول المتخلفة، ليس فى الإمكان عبورها من غير مرور بمرحلتين، إحداهما: إقرار سلطان العقل. والأخرى: التزام العقل بتغيير الواقع لصالح الجماهير. بيد أنه ليس فى الإمكان تحقيق هاتين المرحلتين من غير مرور بعصرين: عصر الإصلاح الدينى الذى حرّر العقل من السلطة الدينية وعصر التنوير الذى حرر العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل.».(ص٧).

فأعظم مايركز عليه «مونتسكيو»، هو أن تكفل الحكومات الحرية، والحرية تقوم عنده فى أن يقدر المرء أن يعملماينبغى عليه أن يريد، وألا يُكره على عمل مالاينبغى أن يريد. وخير مايكفل الحرية استقلال السلطات الثلاث: التشريعية والتنفيذية والقضائية. أما اجتماع السلطات الثلاث فى يد حاكم واحد فإنه يسوق إلى الطغيان(ص٣٦).

أما فيلسوف ألمانيا العظيم «إيمانويل كانط» فكان فهمه للتنوير جواباً على سؤال مفاده: ما التنوير؟: «التنوير هو هجرة الإنسان من اللارشد، والإنسان علّة هذه الهجرة. واللارشد هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين. كما أن اللارشد سببه الإنسان ذاته عندما لاتكون علته مردودة إلى نقص فى العلم، وإنما نقص فى العزيمة والجرأة عن إعمال العقل من غير معونة من الآخرين. كن جريئاً فى إعمال عقلك: هذا هو شعار التنوير الكانطى»(ص٦٧). فالعقل هو المعيار الأساسى لـ قياس صحة الأشياء الدينية وغير الدينية، والعقل يُبنى على العلم والمعرفة، ومن هنا تتوقف الإرادة الإنسانية عن استخدام ذلك العقل، حينما تحول العقائد والخرافات الدينية دون ذلك، فالعزيمة وقوة الإرادة شرط لازم لإعمال

العقل وتحريره من كافة صنوف القهر الواقعة عليه سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية.

التنوير والحرية

إن التنوير بهذا المعنى ليس في حاجة إلا إلى الحرية، وأفضل الحريات خلّوا من الضرر، هي تلك التي تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان في جميع القضايا. وهنا قد أسمع أصواتا تنادي قائلة: لاتفكر. يقول الضابط: لاتفكّرْ بل تدرّبْ، أو يقول الكاهن: بل آمن (ولكن ثمة سيداً واحداً في العالم ينادي قائلاً: فكر كما تشاء وفيما تشاء، ولكن أطع). ومعنى ذلك أن الحرية مقيّدة، ولكن ما القيد الذي يعرقل التنوير؟ بل ما الذي لايفيد التنوير؟

جوابي على النحو الآتي: حرية الاستخدام العام للعقل. وهذه الحرية هي التي تنير البشر. أما الاستخدام الخاص فقد يكون مقيداً، ولكنه لن يكون مانعاً من تقدم التنوير، وأعني بالاستخدام العام للعقل، استخدام الأديب لعقله بالنسبة إلى القراء جميعا، وأعني بالاستخدام الخاص استخدام الإنسان لعقله في وظيفته المدنية(ص٧٠) من هنا قيد الحرية في العمل الوظيفي البيروقراطي الملتزم بقوانين وقواعد تحدد السلوك داخل مؤسسات العمل. أما العمل العام والإبداع بكافة صوره وأشكاله فهو خلو من أي قيد يعرقل العقل في الإبداع.

هكذا لم يسلم فلاسفة التنوير من توجيه سهام النقد إليهم، ولقد أتى النقد إليهم من الأصولية، سواء كانت مسيحية أو إسلامية. فبظهور مصطلح «الأصولية» في مطلع هذا القرن، نشر العديد من الكتيبات التي صدرت بين عامي ١٩٠٩-١٩١٥ بعنوان «الأصول» وبلغ عددها اثني عشر كتيبا، وبلغ توزيعها بالمجان ثلاثة ملايين نسخة، أرسلت إلى القساوسة واللاهوتيين تنقد محاولة الكنيسة التكيف مع الحداثة، أي مع العلم، ونظرية التطور والليبرالية، وتلتزم بحرفية النص الديني، أي برفض تأويله(ص٨٠) وإعادة تفسيره في صيرورته التاريخية، ولم يكن ذلك قاصراً على أوروبا فقط. بل في مطلع القرن انتشرت أفكار رشيد رضا وأبي الأعلى المودودي وسيد قطب وغيرهم.

من هذه الزاوية يمكن اعتبار «الأصولية» ضد الليبرالية والماركسية، ترفض التنوير، كما ترفض الحداثة التي هي ثمرة التنوير، وحيث إن الحداثة مكافئة للثورة العلمية والتكنولوجية التي هي روح القرن العشرين، فإن الأصولية يمكن اعتبارها «نتوءاً» في مسار الحضارة الإنسانية. ومن هنا يمكن الكشف عن الطبقة

الاجتماعية المسايرة لهذا النتوء الثقافى. وهذه الطبقة لايمكن أن تكون الطبقة الرأسمالية المستنيرة. فهى إذن طبقة رأسمالية غير مستنيرة، يسميها مراد وهبه «الرأسمالية الطفيلية» لأنها تتصاعد ثراءً بطريقة صاروخية، ومن ثم فهذا النوع من الرأسمالية ينفى الإنتاج فى مجالات النشاط الإنسانى ويتبغى أنشطة غير مشروعة. ومن هذه الزاوية فإن الرأسمالية الطفيلية تشارك الأصولية فى أنها ضد المسار الحقيقى للحضارة الإنسانية التى هى إنتاج بالمعنى الواسع لهذا اللفظ، أى الإنتاج الحضارى وليس مجرد الإنتاج الاقتصادى(ص٨٦).

ونحن نختلف مع هذا الطرح بهذه الكيفية، فالنشاط الطفيلى مكوِّن رئيسى من أنشطة الرأسمالية، ذلك النشاط الطفيلى الذى يسعى إلى تحقيق أكبر ربح دون بذل أى جهد. وهذا الملمح أو المكون رئيسى فى أية رأسمالية غربية أو شرقية، مهيمنة أو مستنيرة، والخلط راجع إلى المقارنة بين الرأسمالية الغربية والشرقية فالرأسمالية فى الشرق ظهرت فى ظل هيمنة رأسمالية الغرب، فنشأت تابعة وخانعة ولديها إحساس بالدونية، لأن مصالحها الجوهرية ارتبطت بالرأسمالية العالمية، فأصبحت ذيلية المنشأ والتكوين، فاقدة للوعى الثقافى وللوعى بحركة التاريخ، فركزت جُلَّ جهودها فى تحقيق المكاسب المادية السريعة دونما إنتاج فعلى، لإحساسها بتبعيتها للمنظومة الأكبر.

أما العلاقة بين الأصولية والرأسمالية، فهى صحيحة بحكم أن كلا منهما ينطلق من الإيمان المطلق بالملكية الفردية ومن الفرد باعتباره نقطة البداية والنهاية، ومن هنا فليس من المستغرب تعانق المصالح بين الحركات الإسلامية المعاصرة. والنظام الرأسمالى العالمى، على الرغم من أن الخطاب السلفى مفعم بسبِّ الغرب واتهامه بتدمير العقيدة.

أما على الصعيد المادى، فإن المصالح الرأسمالية للحركات الإسلامية تسبح فى بنوك وفى آليات النظام الرأسمالى العالمى.

مفارقة ابن رشد

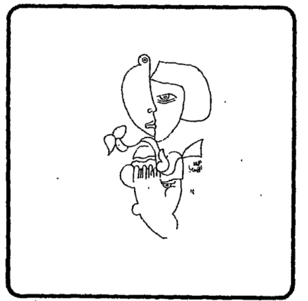
ويحوى الكتاب أيضاً مفارقة ابن رشد، من حيث أنه كان ممهداً للتنوير فى أوروبا، فى حين أنه كان موضع اضطهاد من أمته. فابن رشد كان ذائع الصيت وتخلقت مدارس وتيارات فلسفية مؤيدة له، وأخرى مناهضة أيضا. ولقد أثرى الحياة الفلسفية فى أوروبا ومازال يدَرس فى جامعاتها للآن. وإذا كانت فلسفة ابن رشد هى من جذور التنوير فى أوروبا، فإن فلسفة

الغزالى ضد التنوير وإذا كان ابن رشد مازال غائباً فى كل من المشرق والمغرب العربيين، فمعنى ذلك أن التنوير غائب.

ويتعرض الكتاب فى نهايته إلى قضية العلاقة بين التنوير والثقافة، سواء فى تعريفها العام أم الخاص، إلا أن الدكتور مراد وهبه يناصر مفهوم الثقافة الكونية، مدّعيا أن الغرب المتقدم أنجز التنوير والثورة العلمية والتكنولوجية، وما على العالم الثالث إلا أن يسلك ذات الطريق الذى سلكه الغرب للوصول إلى نهضته وتقدمه، لأن العالم الثالث ينهب منجزات الغرب التكنولوجية دون أن ينتجها. والتسليم بوجود ثقافة واحدة كونية منذ اكتشف الإنسان الزراعة، قول يغفل بدرجة كبيرة التباين والتنوع الثقافى، حتى داخل المجتمع الغربى ذاته. فالثقافة الأوروبية ليست كلا واحداً متجانساً ففيها الثقافة الشعبية وفيها ثقافة الطبقات المضطهدة وفيها ثقافة مهمشة، وهناك فى الغرب العديد من الجماعات السياسية الراديكالية والأحزاب التى تناضل وتكافح على كافة الصُعد من أجل تسييد ثقافة بديلة ومغايرة عن الثقافة المسيطرة والمهيمنة.

كما أن التسليم بخصوصية الثقافة لايعنى التسليم بأن ثقافة العالم الثالث تظل متخلفة ومنافية للعقل وللعلم، ولكنها ثقافة تعبر بدرجة أو بأخرى عن التطور الاجتماعى والسياسى والاقتصادى لبلدان العالم الثالث، وثقافة تؤسس على العلم والعقل وتحرير العقل من كافة صنوف القهر الواقعة عليه سواء كان قهراً سياسياً أو اجتماعياً أو حتى دينياً. إنها ثقافة مواجهة ثقافة الطبقات السائدة والمسيطرة، فكل طبقة أو جماعة تصل إلى سدة الحكم تسيّد مصالحها وثقافتها وفنونها أو على الأقل فهمها لكل تلك الأشياء. إن الأخذ بمنجزات العلم والحضارة العالمية شئ والتسليم بوجود ثقافة كونية شئ مغاير، ومناف للتنوير.

وأخيراً نسلم مع د.مراد بأن مصر لم تمر بعد بعصر تنوير حقيقى، لأن التنوير الذى تم، كان تحت عباءة الدين.



نقد

رواية رضوى عاشور الجديدة:

الخـــروج فـى الـســراج

د.سيد محمد السيد

١- الخروج ميلاد جديد ، انتقال مكانى يكسب فاعله سمات تكوينية يتجاوز بها الأحادية الساذجة للطفولة فتتشكل رؤيته التى ستقوده لدوره الاجتماعى الإنسانى، لذلك كان "الخروج" هو الوظيفة الأولى فى الحكاية الشعبية التى يبدعها العقل الجمعى ، والحدث الأول الذى يمارسه البطل فى بنية الحكاية الدرامية المنتهية - فى غالب الأمر- بزواج البطل من ابنة الملك وحصوله على مقعد السلطة ليحقق لذاته ذروة الانتقال الطبقى ولجماعته المغمورة الحلم فى أن يصبح الحاكم أحد أفرادها ولو على مستوى (الفن/الوهم).

البطل الفاعل يخرج ليرى واقعه بعين جديدة قادرة على تحطيم حاجز الألفة الذى يغلف الأشياء أمامنا فيزيف حقيقتها، من هذا المنطلق كانت وظيفة "الخروج" حدثا أوليا فى حياة كل فاعل يسعى لتقديم الحقيقة من منظور مخالف لما ألفه المجتمع وركن إليه، فالأنبياء الذين اختارهم الله وأعدهم إعدادا خاصاً يمرون بهذه المرحلة، ويمر بها بطل الوجدان الجمعى، وفى العالم الروائى المقابل لعالم الواقع تقوم كثير من الشخصيات الفاعلة ذات الطابع البطولى بهذه الوظيفة.

٢- تختار "رضوى عاشور" لعالمها الفنى الروائى "سراج" مكانا مغايرا

للواقع، محملاً بقضاياه الإنسانية يدركها ويجادلها دون إسقاط فج، جزيرة عربية بين اليمن والساحل الأفريقي الشرقي يعاني أهلها من العبودية بمعناها الجسدي المادي، في وجود سلطان تشغله العروس الجديدة كل خميس وقضاء الحاجة كل صباح، وكيفية احتفاظه بمقعده المهدد من قبل العبيد من جهة، والإنجليز الذين أقاموا قاعدتهم في أحد أطراف الجزيرة ولم يستطع منعهم من جهة ثانية، والأفكار التي يحملها ويطرحها ابنه الذي تعلم في الغرب وتزوج بإنجليزية من جهة ثالثة، في هذا المناخ المتوتر يمارس السلطان دوره القاهر في تضييق دائرة المباح وتوسيع دائرة المحرمات إلى أن يثور العبيد في عملية تحمل اسم (سراج/ عنوان الرواية) لكنها تنتهي بالفشل لتدخل القاعدة الإنجليزية في جانب السلطان للإبقاء عليه واحتلال الجزيرة.

تتكون الرواية من اثنى عشر فصلاً، وتبلغ مساحتها عشرين ومائة صفحة من القطع المتوسط- سلسلة روايات الهلال ، ع ٥٢٨- ديسمبر ١٩٩٢/جماد الآخر ١٤١٣- والفصل الثالث منها "ذكرى ماجرى لسعيد"- ص ٢٤-٤٣- هو أكبرها حجما، إذيقع في عشرين صفحة، من بينها ورقة تشغلها لوحة الفنانة "سميحة حسنين" التي تصور نموذجاً تشكيليا لسعيد، فتى الرابعة عشرة الذي خرج على ظهر سفينة أجنبية تركته في مصر ورحلت قبل موعد الرحيل خوفا من اندلاع ثورة عرابي، وبذلك يحدد الفصل زمن الرواية، وتنسج أحداثه متتالية من الوظائف الدرامية تتصل بأفعال "سعيد" في مصر ، وبذلك يكون هذا الفصل محوراً لمتتالية أفعال "الخروج".

٣- خرج "سعيد" إلى مصر وهو في مرحلة الميلاد الثاني، ميلاد شخصيته، كان من فقراء الجزيرة المحاطين بدائرة المحرمات، في مصر رأى عالماً مقابلا لعالم جزيرته الصغيرة التي حرم سلطانها "القهوة":رأى بأم عينيه الأماكن التي يرتادها الناس، يجلسون على مقاعد ويطلبون المشاريب فتأتيهم وهم جالسون كالأمراء .. عندما يرجع إلى الجزيرة ويحكي لحافظ قد لايصدقه ويظن نصف كلامه من صنع "الخيال"-سراج/٢٤-

أدرك أن المحرمات في جزيرتهم ليست بأمر الله ولكن بأمر السلطان: "ولكنها ليست حراما، في مصر يشربونها وفي عدن يزرعونها ويتاجرون فيها ولم يحرمها إلا سلطان جزيرتنا" -سراج/٧٤-

وتصبح "القهوة" التي نقلها "سعيد إلى دائرة المباح بعد عودته من مصر رمزاً دالا على التنبيه إذ تساعد "آمنة

وتودد" على مواصلة العمل فى الصباح دون شك من خدم السلطان فيهما بعد قضائهما لليل فى إعداد الطعام ونقله لمن يهربه إلى أقبية المساجين.

فخرج "سعيد" يعيد صياغة مفاهيمه من جديد فيما يتعلق بالحرية والإباحة والتحريم ، ويؤدى دوره فيما بعد فى نسيج الخطاب الروائى، وفى مصر يتجاوز "سعيد" حالة الجهل المفروضة على أهالى جزيرته، حيث يتعلم القراءة والكتابة مع أبناء الفلاح المصرى الذى أقام عنده، وبحصوله على رموز المعرفة يقوم بكتابة الرسائل التى تصل إلى مساجين الأقبية سراً.

لكن أهم ما رآه "سعيد" فى مصر هو التاريخ الذى سيتحول إلى مستقبل، كانت ثورة عرابى رفضا للعبودية انتهت بتحالف الحاكم مع الإنجليز، وهذا ما حدث فى الجزيرة بعد عودة "سعيد" إذ تندلع ثورة العبيد وتنتهى بقصف مدافع الإنجليز لهم واحتلال الجزيرة، وكما انطلق الولد "محمود" فى مصر مستقبلا بصدره طلقات المدافع لفداء شخص أوشئ لم يعرفه سعيد، واستشهاده لتتحول روحه إلى نجمة يخاطبها الأحباب، يواجه "سعيد" الموقف ذاته، ينطلق لفداء "عمار" ويستشهد ليصبح نجمة تخاطبها أمه بجوار "محمود" المصرى الذى لم تعرفه إلا من حكايات ابنها عنه.

فالتاريخ إدراك للواقع ورؤيا للمستقبل ومرآة نرى فيها نموذجاً للذات والوطن، وواقع التجربة المصرية بأبعادها السياسية والاجتماعية والنفسية يدرك مستقبل المنطقة العربية ويصوره ويعلن عنه، لقد "تمثل "سعيد" شخصية "محمود المصرى" ، بل استعذب معايشة دوره، والحديث بكلماته، والحلم بالحب مثله، ووصف محبوبته:

وراح "سعيد" يعيد عليها ما سمعه من الولد "محمود" عن البنت التى يحبها ويزيد:

– كنت أمر من تحت نافذتها كل يوم.. كانت تطل على استحياء وتبتسم، جميلة عن بعد، مليحة عن قرب، كلما تطلعت إليها زادت حسنا، وجهها كالبدر التمام، وابتسامتها آه لو رأيت ابتسامتها ياأمى.

كان "سعيد" يبتسم مستعذبا اللعبة ولكن أمه كانت قد توقفت عن الأكل:

– تتزوج من مصر وتقيم فيها؟ – ص٦٩–

فالميلاد الجديد لسعيد وهو يعبر طفولته إلى الرجولة يتشكل بمقومات وأحلام وتجربة مصرية، تتسع هذه التجربة وتتجاوز شخص "سعيد" إلى جزيرته كلها ليلتقى الماضى بالمستقبل على مستوى الفن والتاريخ بالحاضر على مستوى الواقع.

٤– لم يكن خروج "سعيد" هو متتالية

"الخروج" الوحيدة فى "سراج" إذ نجد الحدث يفرض نفسه من خلال ممارسة أكثر من شخصية فاعلة له، فابن السلطان يخرج إلى بلاد الإنجليز بأمر والده ليتعلم لغتهم ويأمن شرهم، لكنه يعود بأفكارهم مطالبا والده بإقامة مجلس شورى ووزراء تنفيذ ، وأهم من ذلك إعتاق العبيد وفصل مال الدولة عن مال الحاكم الخاص، هذه هى المفارقة التى تولدها وظيفة (الخروج) فى مسيرة الشخصية وحركة أفعالها ومصيرها الدرامى، حتى رجولته التى اكتملت بالخروج تشبع بزواجه من إنجليزية، مغايرا لمقاييس الجمال النسائى المعتادة، لذلك تصبح عودته أزمة له ولأبيه، ويتغير وضعه من القصر إلى السجن:

"استدعى حراسه وأمرهم بالقبض على محمد وإلقائه فى الأقبية، ثم أمر بترحيل عنزته العجفاء على أول سفينة مغادرة" - سراج ٨٣ -

وفى متتالية خروج أخرى تنتهى بالفشل تحاول "تودد" وهى صغيرة ممارسة أفعال الرجال والخروج مثلهم فى البحر رمز المطلق بما فيه من تحرر، لكن "الخروج" بالنسبة للفتاة مرفوض اجتماعياً، لذلك كان عليها الانتقال من صورة لصورة مناقضة تسمح لها بالعبور:

"قصت شعرها ولبست جلبابا لأخيها ثم ذهبت إلى الميناء وقابلت ربان سفينة مدعية أنها صبى يبحث عن عمل، قال لها الربان أنت صغير يا ولد.. عد بعد عامين أعطيك عملاً. ولكن قبل مرور العامين حدث مالم يكن فى الحسبان نهض ثدياها، واستدار ردفاها، ولم يعد بإمكان أى بحار وإن كان وكليل البصر أن يخطئ كونها صبية" - سراج ٥٥-

تفشل متتالية "خروج/تودد". لصغر سنها فى البداية، ثم يحكم عليها بالفشل التام بعد اكتمالها الأنثوى، مما يعنى أن وظيفة "الخروج" هى برزخ العبور إلى النضج، هى تجربة الانتقال المكانى فيها يصبح رمزاً مجسداً للانتقال الحيوى الفعال للشخصية ، وفى عالم "سراج" المُحْبَطة خلف سياجه أحلام التحرر بأشكالها المتعددة يقف الجنس عائقا أمام المرأة لاكتساب الشخصية الطموح التى تحلق أحلامها فوق فضاء المكان المحدود (الجزيرة) لتعانق حرية الطبيعة الكونية (البحر). لكن شخصية "تودد" تظل فى ثوريتها بقدر ما تستطيع إلى أن تشترك فى المصير مع شهداء ثورة العبيد وتتحول روحها إلى نجمة تخاطبها رفيقة العمر "آمنة"، إن المسيرة الدرامية لأفعال الشخصيات فى "سراج" تتخذ بعدا مأساويا هابطا من حيث المصير صاعداً من حيث القيمة الدلالية

الكامنة فى معنى الأفعال، ومعنى الشخصيات بعد أن تصبح رموزا سماوية تستمع لشكوانا.. تستقطب حيرتنا.. تدرك ضعفنا البشرى وتساعدنا على التخلص منه.

٥- لوظيفة "الخروج" مؤثراتها اللغويةفى خطاب "سراج" الروائى، ولأن خروج سعيد كان إلى مصر فنحن نرى مرجعيتنا المألوفة من خلاله، حيث تقوم الوظيفة التفسيرية للغة بتحديد الأشياء التى نراها ونستخدمها ونتناولها كل يوم فى حياتنا الاجتماعية دون أن نفكر فى هويتها، يضاف إلى ذلك انفعال المتكلم "سعيد" الذى يرى هذه الأشياء بعين جديدة:

"وقرصهما الجوع، جلسا يأكلان خبزاً وأقراصا شهية ساخنة من مأكول مقلى فى الزيت ، اشتراه الولد محمود وراح سعيد يلوكه مستطعما وهو يردد فى عقله باستمتاع اسمه العجيب "فلافل" - سراج٢٦-

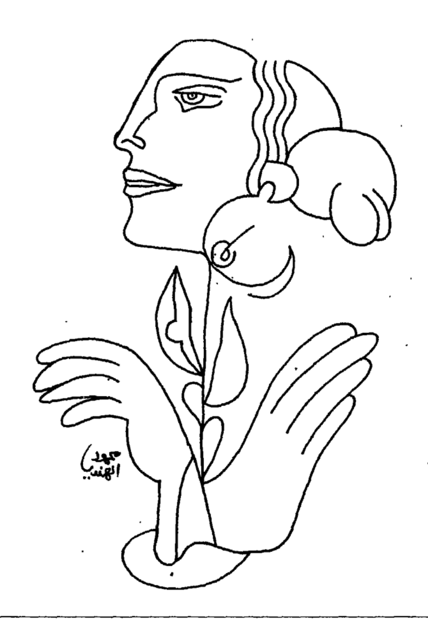
ولأن عالم "سراج" عربى فإن اللغة الروائية التى تنسجه تتميز بكونها لغة حكى سلسة فصيحة فى بساطة، تبلغ أحيانا درجة من الشعرية فى المواقف التى تستدعى ذلك، أما الفصل الخاص بخروج "سعيد إلى مصر فتكثر فيه التعبيرات المصرية الدالة على روح المكان وتقاليده اللغوية وتكوينه النفسى حيث نجد:

"يابختك ياعم/ لولا سلامك سبق كلامك../ عرابى جدع يا ناس/ مسكين هده التعب/ لولا الملامة لزغردت/ رجل هادى ونادى ومثل الفل/ عرابى عمل له عمل / كأنك ابن بطنى يا سعيد".

هنا تقترب اللغة الروائية من لغة الواقع اليومى المصرى وتستدرجها فى بنائها الفنى لإقامة معادل لسانى للمكان.

وإذا كانت لغة (المكان الخاص) تتفاعل مع البناء اللغوى الكلى وتستحضر الذات المكانية ، فإن نصوص هذا المكان أيضا تتداخل مع بنية النص بما فيه من مستويات سردية متعددة(وصف/ عرض / تصوير حوارى)، لذلك نجد ظاهرة التنامى من المحاور البارزة لتشكيل "سراج" الفنى، ولعل النص الذى استشهدنا به فى البداية (وصف سعيد للحياة فى الإسكندرية) تستحضر بنيته العميقة دهشة "رفاعة" فى "تخليص الإبريز" حين رأى عالما خلف البحر يمارس تحرره بما يفوق خيال المصرى الذى سيقدم إليه رسالته، نلمس هذا أيضا فى إدراك سعيد للمسميات الجديدة ودخول أسمائها فى رصيده اللغوى .

أما التنامى الشعبى فيعلن عن روح المجتمع المصرى الذى يحول قاهره إلى مسخ ليتخلص بالسخرية السوداء من إحساسه المثقل بالانكسار المهزوم



إذ يظل "أبو إبراهيم" متقوقعاً فى اكتئاب الهزيمة إلى أن يسمع بأغنية ابنه:

"ياسيمور يا وش القملة مين قالك تعمل دى العملة"-سراج ٤٢-٤٣-

ويصير الغناء هتافا جماعيا من الأولاد لتنتقم الجماعة (بالكلمة / الفن) من عدوها المنتصر عابرة رد الفعل الأول للمحنة.

وهناك التنامى التاريخى فى استدعاء مقولة عرابى "لسنا عبيداً ولست سيدنا" -سراج ٢٥- لتتسلل هذه المقولة فى نسيج الرواية الكلى متخذة من حضورها المباشر نقطة انطلاق لتكون مرتكزاً للفعل المحورى فى "سراج/ ثورة العبيد" وتتعانق مع الدلالة الكلية للنص الروائى المشغول بطرح قضية إنسانية هى قضية الحرية.

نقد

خرزٌ ملونٌ
"شاغلَ" جيلاً بأكمله

مايسة زكى

للخرز الملون الذى اتخذه محمد سلماوى عنواناً لروايته التى صدرت عام ١٩٩١ صفتا السرابية والزيف : كلما بدا حلٌ فى الأفق ، أوشك حلمٌ أن يتحقق يغيب أو يهرب ، إلا أن الرواية ذاتها أضفت علي السراب سمت الأصالة . فكلما قاربت من ملامسة روح الرواية تسربت منك من فرط أصالتها وخفتها وبراعة إطلاقها .

وتتوقف لتسأل عن كنه "الرواية الوثائقية" ، - ذلك التصنيف الأمين الذى يواجهنا على الغلاف - فهل تعود تلك السرابية الأصيلة التى تغدو استعادة للعمر كله إلى عبقرية الحقبة التاريخية التى تنفستها الرواية عبر شخصية حقيقية تمثل فى حساسيتها وطموحاتها وآلامها وسلبياتها جيلاً بأكمله ؟ أم لبراعة التأليف والتوليف، وذلك الولوج المتسلل إلى ذات "نسرين حورى" الصحفية الفلسطينية (١٩٣٠-١٩٨٠)؟

إن الكاتب لايكتفى بتوليد عدد من الصور الاستعارية التى تكرر فكرة عقد الخرز الملون الذى أهداه لنسرين

زوجها الأول وحبيبها فى بداية حياتها بفلسطين ، ولكن عنصرى المفارقة والسخرية المريرة اللذين ينطوى عليهما العنوان يتسللان إلى فلسفة الزمن فى نسـيج الرواية ودلالة العناوين الداخلية للفصول أو الأيام ومواقع الأحداث والحيل اللغوية والتفاصيل الصغيرة التى تتراكم وتتراسل تراسلاً شعرياً نحو نهاية الرحلة أو الرواية . ،

ولايفصح الكاتب عن مصدر إلهام العنوان إلا في الفصل الأخير من حياة "نسرين حورى" أو "الخروج من اللعبة" وذلك عندما ينقل مقتطفاً من أحد مقالاتها فى سياق الرواية :

"وفى غابر الأزمان كان التجار البيض طلائع الاستعمار يعطون السود من سكان الدول الأفريقية قلائد وأساور من الخرز الملون يقايضون بها على نفائس الموارد الطبيعية لهذه الدول ويحملونها إلى أسواق العالم فيبيعونها بأغلى الأثمان ..."

ثم لايلبث أن يتبعه بمقال وزع أجزاءه وكأنها تقاسيم على نهاية الرحلة وهو المقال الأخير الذى لم يُسمح بنشره لنسرين : "... استقرت الورقة على الأرض بجوار أوراق شجر انتزعها الخريف من غصونها لتفرش الأرض ببساط لم يعد فيه بقايا للون الخصوبة الخضراء الذى كان قد انحسر أمام زحف الزمن بلونه الأصفر . لون رمال صحراء صامتة صمت الأفق الممتد إلى مالانهاية.."

هذا التجرد ورقةً ورقة ، عزيزاً عزيزاً ، مبدأ بعد مبدأ ، يلخص محصلة حركة الرواية مابين اختفاء باسم ابنها الوحيد من زواجها الأول وهو بعد طفل إلى انهيار بشير حورى ، الوالد المناضل عندما تكون آخر كلماته (ما..ما) ،إذ يرتد طفلاً لم يمش بعد ، بكل مايرمز له من صمود فلسطينى . وفى موقف مرير موجع السخرية تجتمع "الشهامة" و"القمامة" فى ذات الوقت عندما يحمل جامع القمامة فى أسفل السلم الاجتماعى رئيس بلدية يافا على كتفه و"الزبالة" فى يده هابطاً به سلم العمارة فى محاولة أخيرة لإنقاذه.

وما بين الاثنين يغيب على امتداد الفصول الخمسة أو الأيام ثالوث القومية العربية ورموزها فى حياة نسرين واحداً تلو الآخر : أحمد عبد العزيز ، وجمال عبد الناصر ، وإسماعيل جابر .

والعنوان الفرعى للرواية هو "خمسة أيام فى حياة نسرين حورى"

حيث يطرح هذا المنظور مبدئياً ، إمكانية اختزال عمر الإنسان إلى أيام تشكل مسارات حياته ، فيبدو العمر كله مساحة فارغة مخيفة .

وبينما تضيق المسافات بين "أغنية

الانطلاق" ١٤ مايو ١٩٤٨ - ليلة إعلان دولة إسرائيل - و"ليلة باستت" - ليلة قيام ثورة يوليو - واليوم الثالث : ٢١ مارس ١٩٥٨يوم تزوجت فى "جنة عدن" أو الغوطة حبها الناضج إسماعيل جابر الذى شاركها إيمانها بالثورة وفى أوج زيارة جمال عبد الناصر لسوريا رئيساً للجمهورية العربية المتحدة ، تتسع الهوة فجأة ليأتى اليوم الرابع "شراع بلا ريح" بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩٧٦ يوم استشهاد زوجها فى بيروت لتضيق المسافة مرة أخرى وصولاً لليوم الخامس والأخير فى حياة نسرين : ٢٠ أبريل ١٩٨٠ يوم أن "خرجت من اللعبة".

ترسم تلك الأيام الخمسة والمسافات الزمنية فيما بينها خريطة شعورية لحياة نسرين وحياة الأمة كما عاشتها . فبينما تتوالى الأحداث أو تكون الليلة حبلى بالإرهاصات فى الفصول الثلاثة الأولى يروح العمر فى إغفاءة حتى عام ١٩٧٦ ،وكأنها سكرات الموت أو حلاوة الروح التى تنفصل نهائياً عن الجسد فى عام ١٩٨٠.

وصحيح أن أسلوب تداعى الذكريات أو العودة للوراء يملأ الفراغات من جديد ، إلا أن منظور اليوم الذى ينطلق منه السرد يظل يفرض سيادته . ويكفى أن تلحظ أن يوم "جنة عدن" فى وهج اندماج مصر وسوريا من جهة ونسرين وإسماعيل فى ذات الوقت - ينتهى بجملة : "وأحست نسرين أنها تولد من جديد، ليبدأ اليوم التالى بعد ١٨ عاماً بسقوط نسرين مغشياً عليها وهى تستقبل نبأ وفاة إسماعيل ! وهنا يطل على استحياء سؤال : هل "جنة عدن" : سنوات الثورة الأولى ، تأميم القناة ، حرب السويس ، الوحدة مع سوريا كانت حبات خرز أخرى شبيهةً بعقد إبراهيم زيدان زوج نسرين الأول ، الذى تخلى عنها بسهولة تصدع لها كيانها ؟!

* * *

ويرتبط بتخليق إيقاع الزمن فى الرواية عنصر آخر هو منطق توزيع الأحداث على أيام حياة نسرين ، حيث يسرد الكاتب فى فصل "جنة عدن" سرداً لاهثاً بعيون إسماعيل ونسرين المتحمسين مشهدين لحشود بشرية يغيب فيها جمال عبد الناصر بين الجماهير حباً وعبادة:

المشهد الأول يوم توزيع عقود ملكية الأراضى على الفلاحين.

والمشهد الثانى عندما حملت الجماهير السورية سيادة الرئيس ! ،فى حين يثقل الفصل التالى ، شراع بلاريح ، بجنازتين .

يبدأ الكاتب فى ذلك الفصل بالاستفادة من الخلل النفسى الذى تسرب إلى ذات نسرين ، فيستخدم تقنية الإبدال بما يصاحبها من نقلة زمنية تجرجر سنوات سابقة ، إلى

جانب تقنية أخرى هى إحداث تغيير ملحوظ فى أزمنة الفعل.

فعندما تفيق من صدمة موت إسماعيل جابر وهى بعد تحت تأثير المخدر تقول : "لقد كان أمير الكويت هو آخر من ودعه بالمطار . لم يكن من اللازم توديعه .. إنها جريمة ! جريمة قومية!" ثم يقطع على نسرين فى جنازة عبد الناصر فى أول ذكر لذلك الحدث الجلل.

وينتهى ذات الفصل بعد مقاطع متناثرة من عمرها فيما بين عامى ٥٨ و٧٦ بالإفاقة الثانية حيث يصف الكاتب ماتفكر فيه مستخدماً ثلاثة أزمنة فى تركيب الجملة : أولاً : "كانت ستسافر إلى بيروت ..." فهل الفعل هنا برىء أى أنه تقرير المستقبل فى الزمن الماضى من موقع المؤلف الآن؟ أم أنه حدث لم يحدث ولم تسافر إلى بيروت لحضور جنازة زوجها ؟ .

ثم تبدأ الفقرة التالية بجملة اسمية لازمن لها :"الجنازة رسمية .." وهو أمر شديد الندرة فى الرواية ، ويطل الفعل المضارع ربما للمرة الأولى فى الرواية لوصف تفاصيل الجنازة فى علاقتها بنسرين ، ليتحول ذلك الحدث رغم التفاصيل الواقعية الحاسمة إلى ما يشبه الرؤيا ، خاصة أن المقطع – وهو نهاية الفصل – ينتهى بمرآها لباسم شاباً يافعاً فدائياً عندما تصيح "باسم حى يرزق يا أحمد" وهى ماتزال على فراشها فى مقطع لم يستغرق أكثر من ثلاث صفحات.

بهذه الأساليب يمتد الإحساس بالزمن فى فصل "شراع بلا ريح" من أعماق الماضى وثقله الراكد إلى مايشبه الغياب عن الزمن الواقعى إلى زمن آخر فضفاض ، تمهيداً للانفصال عن الواقع تماماً عندما تكتب مقالاً ذاتياً خالصاً لتنشره فى قسم السياسة الخارجية ، وتتحتم نهايتها فى مستشفى الأمراض العصبية فى الفصل التالى والأخير..

* * *

ويتقاطع مع الزمن الواقعى للرواية – بكل تركيبه وسلاسته – زمن آخر أسطورى الطابع ، ينشأ من عناوين الأيام واللغة المحملة بصور دينية أو وصف طوباوى يعارض الأسلوب التقريرى المقتضب الذى يسرد به الكاتب بعض الوقائع التاريخية أو الحياتية . ومن هنا يحدث توازن شديد الخصوصية بين الظرف التاريخى الذى يصبغ العمل بصفة التسجيلية وبين الشعور المأساوى الدفين الذى يصاحب الرواية عادة ،ويكسبها صيغة الرحلة التى تلخص حركة الإنسان فى الكون .

فالرواية تبدأ بخروج هو أشبه بالخروج من الجنة : جنة الوطن فلسطين ، وجنة الحب الرومانسى

الأول فى أغنية الانطلاق" ، إلى المنفى أو الأرض (مصر) فى ليلة باستت ، وإن كانت الرواية وثيقة للقومية تتحرك أحداثها ما بين فلسطين ومصر وسوريا ولبنان . وتبدو فيللا زيزت الطوبجى فى الزمالك ليلة قيام ثورة يوليو كما لو كانت صحراء التيه التى تتوه فيها نسرين وتحاصرها الوحشة بين تيارات فكرية زائفة سقيمة ورغبة عارمة فى المتعة الفردية .(القطه باستت إلهة المتعة عند القدماء المصريين كما جاء بالرواية). الفيللا متسعة متشعبة ببارها وسلالمها وصالونها "الأحمر" بالدور العلوى الذى يُلقى فيه أحدهم قصة عن آدم ، الذى لايريد الآخر : حواء وإنما يريد ذاته متكررة ، ليشبع الكاتب الجو بمزيد من الشذوذ والأنانية فى سخرية محببة.

والحديقة مترامية الأطراف جزء من الصحراء (!) أيضاً إذ أن "اللمبات الكهربائية" التى أضاءت أشجارها هى "فاكهتها الوحيدة" . كانت نسرين إذن فى صحراء بها شىء من جنون الجحيم وخفة دم الأرض بعيدة تماماً عن ثورة ٢٣ يوليو وإن تاقت إليها.

ثم يحدث خلل طفيف فى ترتيب وقائع الزمن الأسطورى إذ تكون "جنة" على (الأرض) بعد الخروج الأول ، فصحراء التيه، فـ "تعيد نسرين وإسماعيل أول مشهد غرام فى الخليقة" فى الغوطة تحت "شجرة التفاح أقدم الشجرات أيضاً" يتبعها خروج آخر فى "شراع بلاريح" تمهيداً لخروج لايحدده المكان وإنما يتضمن "الخروج من لعبة" الحياة والسياسة معاً وفى نفس واحد.

يوازر ذلك الخلل فى الزمن الأسطورى - والذى تبلوره عناصر أخرى يضيق المكان عن ذكرها - تلك الهوة السحيقة بين يومى "جنة عدن" و"الخروج من اللعبة" كما سبق أن أشرنا.

* * *

وللمكان قوة إيحاء أخرى كالموقع السينمائى المؤثر غير دوره فى إعادة صياغة الزمن الأسطورى.

يصف الكاتب فيللا زيزت الطوبجى بأنها ذات طراز معمارى "لقيط" يوحى بعدم شرعيته تلك الزمرة من المتمركسين ، ويختتم وصف الأجزاء المتنافرة بـ "سور حديقتها الأسود ذى الطراز القوطى الذى انتشر فى القرون الوسطى" والذى يشى بالقيود والقسوة والتخلف رغم كل التحرر الزائف والنعومة المفرطة والألوان الخادعة كالخرز الملون.

نتذكر ذلك السور عندما توصف ممرات المستشفى فى الفصل الأخير بالسراديب المظلمة ، وتتحول صورة الممرضة إلى حارس تشيكوف الشهير

فى : عنبر رقم (٦) حتى لكأن الباب عندما يفتح لنسرين يصبح جزءاً من مؤامرة عليها أو أحد تجليات هذيانها ، إذ أين الحراس ؟!

وعندما تصعد الجبل وإذ تتذكر كلمةنيتشه عن "البطل الذى يعرف كيف يموت" التى جاءت على لسان البطل أحمد عبد العزيز لها فى خطابه الأخير قبل استشهاده مباشرة فى فلسطين ، يستحضر القارىء ، ذات موقف أحمد وهو يقف على طريق جبلى تحفه أشجار الزيتون وتحته الوادى ودير ماريا إلياس أمامه ووراءه بيت لحم مهد المسيح .. وفى سخرية محببة يقول : هذا مكان يرضى عنه نيتشه . فهل ياترى يرضى نيتشه عن ذلك الجبل الذى على يساره مصانع أبى زعبل حيث ذكريات قتل العمال فالأطفال فى بحر البقر ، وهل يرضى عن سقوط نسرين فوق أحجار جبل المذنبين ، جبل المقطم؟!

* * *

وعلى هذا المنوال تشبع روح المفارقة الرواية فى الفصل الواحد ، وفى تراسل الفصول الخمسة بعضها بالبعض ، ففى الفصل الأول : "أغنية الانطلاق" تنقر حروف الطاء واللام والقاف على سطح المشاعر . "فالانطلاق" مع الحبيب الأول من يافا إلى القدس متحدية الأهل يتحول إلى "طلاق" فعلى سهلٍ فى نهاية الفصل . وتتحول غنوة "طاق .. طاق .. طاقية رن .. رن يا جرس" التى تتذكرها نسرين وهى تحملق فى السقف فى انتظار الانضمام صباحاً إلى الكفاح المسلح تحت قيادة الشاب (!) ياسر عرفات ، تتحول إلى جرس مرعب يجبرها على "الانطلاق" إلى المنفى ، ، وباستدعاء لعبة اطفال أخرى هى (عسكر وحرامية) إذا "بطاق .. طاق" أو "طاخ .. طاخ" "طلقات" رصاص فى صدر الأم ، وذلك كله عبر توزيع مرهف للحروف واللعب والموقف .

ويظل يلح السؤال إلى أين انطلقت نسرين حورى ، ففى الفصل الأخير : "الخروج من اللعبة" تطالبها إحدى صديقاتها الفلسطينيات بالخروج من الدولاب الخشبى الذى سجنت نفسها فيه ، وفقاً لقصة شعبية فلسطينية ، لتنطلق إلى الحياة وممارسة دورها الوطنى ، وهو مايجعلنا نعود أدراجنا إلى "أغنيـة الانطلاق" قبل اثنين وثلاثين عاماً حيث يغلق زوجها زجاجة النبيذ بقوة ، كأنه يخاف انطلاق المارد من القمقم ، بعدأن علم بتصميمها على النضال المسلح ضد الصهاينة ، ويضع الزجاجة فى دولاب المطبخ.

ويتحول سلك التليفون الذى كان وكأنه حبل الحياة بين نسرين وإسماعيل فى دمشق أيام جنة عدن إلى

سلك تليفون عصبى يخنق الحياة ويقطع صلة الرحم فى الفصل أو اليوم الذى يليه مباشرةً .

وذلك الشراع الذى يحبل بالتصورات والذكريات والأمانى منتظراً ريحاً تأتى بإسماعيل وباسم ، لتعيد تركيب تاريخ حياتها ، فترى إسماعيل لا إبراهيم معها فى يافا . تلك الريح تتركها شراعاً مهدلاً ولا تأتى إلا ساعة يحين موعد خروجها من اللعبة" لتحمل جسدها إلى سفح جبل المذنبين والمرضى .

ونأتى إلى آخر الرحلة ، حيث يزورها صديقها أحمد سليمان (.وهو الكاتب فى أغلب الظن) ويهدى نسرين - الزهرة الشاحبة اللون التى تنبت فى أفياء الجليل كما ذُكر فى الفصل الأول ، والمذكورة فى القرآن كما جاء فى "جنة عدن" - وردة حمراء فى أوج تفتحها فلاترى فيها نسرين إلا أوراقاً تتهدل بعد حين ، طال أم قصر ، عطشى للماء وعلبتها الشفافة ماهى إلا نعش . وإذا بها تودعه بـ "بقايا" دموع وإذا الكاتب يصف جسدها الذى هوى أسفل الجبل بـ "اليابس" . غاض ماء الحياة كله بالوصول إلى آخر الرحلة ، حتى آخر حبات العرق تفصدت على جبينها بدلاً من حبات الشمبانيا التى أغرقتها "ليلة باستت" أوليلة المتعة فى مقتبل العمر .مرت "عراجين البلح التى داعبتها فى ضوء الشمس" فى "جنة عدن" ، وعندما صادفت" يوماً مشرقاً من أيام الربيع" قرب نهاية الرحلة استيقظت فيه لـ "تجد والدها مُلقى على الأرض" آخر عهدها بالموت . وأى كائن مثل نسرين حورى عاش ما عاش ، يستطيع أن ينتظر نتائج رحلة السادات إلى القدس ومراوغة لعبة السياسة .

وكأن الحكمة التى أشرقت على وعى نسرين بأن "الربيع لايأتى إلا مرة واحدة على الزهرة الواحدة" انسحبت على الوطن العربى كله ، وعلى القاهرة التى شاغلتها بأضوائها من فوق قمة جبل المقطم وطوال العمر .

وتتناقض سرعة السقوط الفعلى : "حين ارتدت أصداء الصرخة من داخل الكهوف الجوفاء كانت قمة الجبل خالية" مع ما نص عليه مقال نسرين الأخير حيث الورقة "تتهاوى نحو الأرض بأشد ما يكون البطء كأنها تقاوم قانون الجاذبية .." وتتناقض أيضاً سرعة لحظة الموت الخاطفة مع الانتحار المعنوى و"زحف الزمن" الذى استمر على مدى فصلين . وهنا يلمس سلماوى أحد ملامح الموت المخيفة فى علاقته بالزمن ببراعة فنية بناها على امتداد الرواية بدقة آسرة .

* * *



أعتقد أن "الخرز الملون" زاوجت فى مفارقة عميقة بين قانون الحتمية فى المأساة المرتبط بالزمن المطلق وبين الظرف التاريخى المرتبط بالزمن النسبى وشروط اللحظة التاريخية ، فنقلت بصدق ذلك الجو الأسطورى الذى استنشقه جيل بأكمله. وكان الكاتب أقرب إلى رصد تلك الروح والتقاط ذلك الهواء العالق بالجو ، منه مؤرخاً يدعى الموضوعية فى تحديد سلبيات وإيجابيات المرحلة أو خطيباً سياسياً ، ولذلك فإن أى كليشيه فنى أو دعائى يفضح نفسه ويعلن عن غربته فى ذلك النسيج الروائى المرهف ، على سلاسته ، وبساطته المخادعتين .

* * *

ويا نسرين ها هو عرفات رئيساً للدولة الفلسطينية فى غزة وأريحا ، فهل مازلت ترنين فى الأفق البعيد إلى يافا والقدس ؟ هل مازال عقد الخرز الملون يطوقنا وأين ياترى باسم الآن ؟

لقطتان من المشهد

حلمى سالم

حذارِ من الرأى الواحد

يحفل العدد الثانى من مجلة "الفعل الشعرى"، التى يحررُها الشاعر الصديق أمجد ريان، بالعديد من القضايا التى تستحق المناقشة، والمسائل التى تحتاج إلى إعادة تقييم.

المحور الرئيسى للعدد يدور حول "تجربة التسعينيات فى الشعر المصرى". وهو المحور الذى قامت عليه افتتاحية المحرر. والواقع أن حديث أمجد ريان يثير العديد من الملاحظات، التى سأوجزها فى النقاط المحددة التالية:

(١) يقيم الشاعر أمجد ريان افتتاحيته على نظرية ترى أن "الثورة الشعرية الأولى التى شهدها تاريخ الشعر العربى الحديث، هى ثورة الرومانسية العربية (المهاجر - الديوان - أبوللو) التى طرحت مضموناً شعرياً جديداً لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى على مدى قرون طويلة، عندما أصبحت الذات مركز الإبداع الجديد ممتزجة بالطبيعة، وبالكون وبالمجتمع من خلال رافديها الأساسيين: العاطفى والوطنى".

والحقيقة أن هذه النظرية - فى رأيى - تفتقر إلى الصواب، ذلك أن

الثورة الشعرية الأولى فى تاريخ الشعر العربى الحديث كانت هى ثورة الشعر الحر (فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات). فقد ظل العمود الشعرى التقليدى سائداً وثابتاً، حتى كسرته ثورة الشعر الحر. وإذا كانت بعض المضامين الشعرية قد تغيرت عند المهجريين والديوان وأبوللو، فقد ظل شكل العمود الشعرى قائماً كما هو. ونحن نعرف بالطبع أن المضامين الشعرية الجديدة تختار أشكالها الجديدة، وما لم تختر المضامين الجديدة أشكالها الجديدة يظل التغيير أو التجديد منقوصاً غير مكتمل. إن تغير المضامين وحدها لايصنع تغييراً كاملاً. فلقد سبق أن دخلت على الشعر العربى مضامين جديدة، فى فترات مختلفة عديدة، لكن التغير الجذرى لم يكتمل إلا حينما تطابق تغير المضمون مع تغير الشكل، أى حينما جاءت حركة الشعر الحر.

(٢) الثورة الثانية، عند أمجد ريان، هى ثورة "تجربة السبعينيات". وعلى الرغم مما فى هذه الفكرة من إغراء لى - باعتبارى واحداً من هؤلاء الذين يسمونهم شعراء السبعينيات - فإن الواضح أن أمجد ريان يسوق هذه الفكرة لحساب دحض تجربة الشعر الحر لصالح التجربة الرومانسية السابقة عليها من ناحية، ولحساب "تجربة التسعينيات" التى سيرى أنها تمثل "الثورة الثالثة" من ناحية ثانية (بما فى ذلك من قفز على تجربة الثمانينيات كذلك بالمرة). وهنا أصبح من الواجب تأمل الفكرة برمتها، بموضوعية ،وسعة أفق:

إذا كانت ثورة الشعر الحر - كما أقول دائماً - هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن معنى هذا أننا مازلنا - بشكل عام - نعيش فى الإطار الأوسع لهذه الثورة الكبيرة، حتى وإن كنا - كشعراء جدد - قد بدأنا منذ أواخر السبعينيات موجة كبيرة من موجاتها، وطوراً متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد هذه الثورة نقلات فنية وفكرية ملحوظة.

(٣) وعلى ذلك، فقد بات من اللازم إعادة النظر فى مفهوم "الجيل العقدى" (كل عشر سنوات)، لأن هذا المفهوم ضال ومضلل، إذ أنه يفترض أن التجديد يقع مع كل طلعة عشرية من السنوات، وينطوى على تصنيف أفقى عرضى للتجديدات الفنية. ومن ثم، فنحن فى حاجة إلى طريقة جديدة للتصنيف: طريقة رأسية طولية، ترى التحديث كقطاع طولى رأسى (شقى)، يبدأ - فى مسيرة الشعر العربى كله- من أبى نواس وأبى تمام والبحترى، ويمر بابن عربى والنفرى وأبى العلاء، ويمر بالديوان وأبوللو، وينتهى بالسياب

وعبد الصبور ومطر وحركة الحداثة الشابة بكل موجاتها المتلاحقة.

وإذا اقتصرنا على المرحلة الأخيرة من التحديث، التى بدأت بحركة الشعر الحر، فإن القوس الرأسى فيها لابد أن يضم موجة الرواد، ثم الموجة التالية لها (عفيفى ودنقل وأبو سنة)، ثم الموجة الحداثية التى خطت خطوةً كبيرةً فى أرض الشعر الواسعة، وهى الموجة المسماة بالسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، ومابعد ذلك من أفق مفتوح لاينتهى ولايستنفد.

إن القوس، الذى فتحته حركة الشعر الحر لم يغلق بعد. فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة. وهو لن يغلق إلا إذا انتقلت بنا حركة جذرية كلية أخرى، عن كل هذا الأفق، وهو ما لم يحدث بعد.

(٤) نأتى إلى "شعراء التسعينيات" (الذين يراهم أمجد ريان الثورة الثالثة) لنتأمل ملامح تجربتهم فى رصد الصديق أمجد. والواقع أن المرء لايرى جديداً كيفياً فى الملامح التى ساقها أمجد كعلاقات على التميز والفرادة والاختلاف ، لأن معظم هذه الملامح هى إنجازات شعر الرواد ،وتجربة الحداثة (السبعينية):

إن "دخول المعيشى واليومى للنص" ملمح بدأ مع رواد الشعر الحر (نتذكر عبد الصبور)، وتنامى بقوة عند شعراء السبعينيات، حتى صار ركناً أساسياً من أركان التحديث. أما "فقد الانتماء إلى المنظومات الفكرية التى انهارت" فهو الصفة التى طالما ألصقها النقاد بشعراء السبعينيات. وقد أكد شعراء السبعينيات مراراً - شعراً ونظراً - أنهم لايتبعون إطاراً فكرياً حديدياً جامدا مسبقا. وبخصوص "نفى الهوية المحلية أو القومية" فلست أعرف كيف يكون هذا النفى سمةً من سمات الفرادة الشعرية، فضلاً عن أن هذا النفى فى الحقيقة غير حاصل فى نصوص الشعراء أنفسهم، لأنه - ببساطة - مستحيل، حتى لو زعم الشعراء الشباب أنفسهم غير ذلك.

إن كل نص - مهما كان - هو تعبير عن هوية، بما هو نص لغوى. لكن الغريب أن أمجد ريان يجزم قطعياً بأن "الشاعر الجديد ينفى الهوية لأول مرة فى تاريخ الكتابة الشعرية". وأتعجب : كيف يكون ذلك مزية لأحد؟ ناهيك عن أن يكون مزية لشاعر أو مبدع؟ وكيف يكون علامة صحة وتجاوز؟

"افتقاد التواصل الإنسانى" كان إحدى السمات التى وسمت الحركة الرومانسية، وحركة الشعر الحر. هل نتذكر حجازى "هذا الزحام لا أحد"؟ ، وهل نتذكر تجربة عبد الصبور كلها؟. و"تحطيم جذور التصديق الذى لايتسرب إليه الشك" كان ملمحاً من

ملامح إيليا أبو ماضى، ثم معظم عبد الصبور، وملمحاً من ملامح تجربة السبعينيات (أستخدم تعبير "السبعينيات" مؤقتاً).

ومثلما استغربنا نفى الهوية نستغرب فكرة "رفض كل أشكال المعرفة"، فهل يمكن أن ينتج هذا الرفض إنساناً، ناهيك عن أن ينتج شاعرا؟. فإذا كان رفض المعرفة (كما عاد أمجد ليشير) ليس سوى "رفض لمعناها الكلى والمطلق" فهى إذن ليست جديدة، لأن هذا الرفض سمة من سمات الشعر الحداثى كله. كذلك فإن الحسية أو الجسدانية كانت - ولاتزال - عماداً من أعمدة تجربة الحداثة كلها، منذ أدونيس ومطر حتى شعراء السبعينيات. أما "العابر الجزئى التفصيلى" فهو عمل قسم كبير من شعراء السبعينيات (عبد المقصود عبد الكريم، عبد المنعم رمضان، أمجد ريان، محمود نسيم)، بل هو عمل قسم كبير من الرواد (سعدى يوسف مثلا)، وقسم كبير من عمل الثمانينيات (إبراهيم داود مثلا). وإذا كان العابر "يحمل فى تضاعيفه معنى الوجود كله" فهو ليس عابرا، وليس بعيدا عن المعانى الكلية، لأنه لايمكن لأى شعر أن يبتعد - بطريق أو آخر - عن المعانى الكلية.

كما كان "نقض الأنماط الموسيقية السابقة" الإنجاز الرئيسى لحركة الشعر الحر، كما كان واحداً من إنجازات السبعينيات والثمانينيات (إطراح التفعيلة، واعتماد النثر)، بل إنه كان إنجاز رواد سابقين مثل أدونيس. وقبل ذلك كله هو إنجاز أحمد زكى أبو شادى ومحمد فريد أبو حديد وحسين عفيف وجبران خليل جبران ولويس عوض وغيرهم. بل إن بعض شعراء السبعينيات الذين لم يتخلوا عن التفعيلة، كان عملهم التفعيلى ينطوى على نقض الأنماط الموسيقية التفعيلية السابقة.

وهنا يتوجب على أن ألفت نظر الجميع إلى أننا ينبغى أن نحذر الوقوع فى التطرف المضاد: فإذا كان التقليديون يتطرفون بربط الشعرية بالوزن، فإننا لايجب أن نتطرف - إلى الجانب المقابل - لنربط الشعرية باللاوزن.

(٥) إن "العقدية العشرية" ليست "شرعية شعرية" فى ذاتها. فالشرعية الحقة هى "الشعرية" فقط . وهذه الشعرية تتوفر فى القطاع الطولى الشقى بشكل صحيح وصحى وتواصلى، لا فى القطاعات العرضية التى تمنح الكثير من الزائفين شرعية زائفة، سرعان ماتزول بقليل من الفحص والامتحان.

كما أن الشعر عديد وكثير، ويأتى

من منابع عديدة. ولابد أن نحذر من خطر الوقوع فى عقيدة ثابتة ترى أن الشعر يأتى من منبع واحد ووحيد. لقد كان التقليديون ينطلقون – فى مواجهتنا – من هذا الاعتقاد الجامد بأن الشعر هو الذى يأتى من نبعٍ محددٍ فحسب (هو نبعهم). وكنا – ومازلنا – نقاوم هذا الاعتقاد، لما فيه من استبدادٍ وضيق أفق. ولاينبغى أن نقع اليوم فى نفس المحظور القاتل.

النيل يتحدث بالعربية

جاء ديوان "لانيل إلا النيل" للشاعر حسن طلب فى وقته تماماً: تجسيداً لتجربة وتتويجاً لخبرةٍ، ومجيباً عن أسئلةٍ واتهامات، وختاماً لأسلوبٍ وطريقة.

يعد "لانيل إلا النيل" – الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة – علامةً على عمل حسن طلب كله، لأنه يحتوى على مجموعة من القصائد التى امتدت أزمان كتابتها على العشرين عاماً الأخيرة (١٩٧٣ – ١٩٩٣)، دارت كلها حول محور واحد، هو "النيل". وعلى ذلك فالديوان يقدم ما يشبه "بانوراما" خبرة الشاعر الفنية والفكرية، تتجلى فيها ملامح الشاعر بوضوح: الموسيقى الهادرة، القافية الوفيرة، اللعب اللغوى والحروفى بالصوتيات والجناسات الكاملة والناقصة، ابتداع أبيات شعرية تقليدية تتخلل بنية النص (وهى أبيات مؤلفة فى الأغلب من قبل الشاعر، والقليل فيها مقتطف)، الميل إلى اللغة المتينة الجليلة (بل والقاموسية أحياناً)، واستخدام النثر متقاطعاً مع البنية الموسيقية العامة.. وغير ذلك.

شاع عن تجربة الحداثة الشعرية المصرية الجديدة اتهاما بالعديد من المعايب، لكن أهم تهمتين كانتا: الغموض والتعالى على قضايا الواقع الساخنة. والاستغراق فى المرجعية العربية وتجاهل المرجعية المحلية المصرية.

ولقد جسد "لانيل لاالنيل" دحضاً جلياً لهاتين التهمتين معا.

فى مايتصل بمسألة الغموض، يمكننا من الناحية النظرية أن ندرأ هذا الاتهام بقولنا إن معظم شعر الحداثة – وشعر حسن طلب خاصة – ليس غامضاً كما يدعى المدعون، وأن جوهر الأمر هو أن الطريقة التقليدية للتلقى تباعد بين النص ومستقبليه. وفى حين تغيرت الذائقة الشعرية وتطورت الطرائق التعبيرية ظلت الذائقة النقدية والطرائق الاستقبالية على حالهما القديم.

فإذا تجاوزنا الناحية النظرية،



ورأينا الديوان الذى بين أيدينا، وجدناه يرد - بشكل تطبيقى عملى - على هذا الاتهام رداً ناصعا، مؤكداً خطأ الفكرة الشائعة حول تعالى شعراء الحداثة على قضايا واقعهم الاجتماعى والسياسى، وغرقهم فى اللعب الجمالى الخالى من القيمة الفكرية.

ذلك أن قصائد الديوان كلها مشغولة بالتعرض لمثل هذه القضايا بصراحة ووضوح (وبنبرة خطابية فى بعض المواضع). ويكفى أن نلقى نظرةً عابرةً على القصائد، لنجد هموم الوطن طافحةً حاضرةً، فها هو يثير قضية العدل الاجتماعى:

"هل ينقع النيل صدىً؟

هل يستمر الليل فى طهو المجاعة؟"

وها هو يرفض الاستبداد رفضاً يكاد يكون عدميا، مشيراً إلىٰ غربة الإنسان فى وطنه، حينما ينهار العقد الاجتماعى بين المواطن والنظام السياسى:

"أقسمت بمائك ينيلُ

بكل حرامٍ مسكر

ألا أدعَ القطرة منك تبلُّ فمى

ما بقى الأجلافُ على الأكتاف

وما حكمَ العسكر"

وها هو يدين الإرهاب السياسى والفكرى، داعيا إلى التسامح، الاجتماعى والفكرى، الذى ميز المجتمع المصرى على مر العصور:

"نحن الناجونَ من العار

نيليون جنوبيون

بناة مساجد

نوبيون أطباء نحاتون

دقهليون رواة قصائد

من حوليات مدينتنا:

غارة رمسيس وطرد العبرانيين

شماليون دعاة مدارس

مخترعون رعاة كنائس

ساسة أمصار"

وها هو - ليس أخيراً يفضح تواطؤ

الطبقات الاجتماعية التى ظهرت على سطح المجتمع، بدون أصول صحية، لكى تخرب قيمة الجميلة وتشوه إنجازاته الكبيرة، مقدمة بذلك أعظم المعونة لأعداء الوطن:

"فيا ترى الخائنُ من يكون؟

مائى الذى يهرب فى مدى الصدى

منى؟

أم المسخُ الذى دنّس تاريخى

الذى باع انتصاراتى

الذى خيّبَ ظنى؟"

أما فى مايتصل بالمسألة الثانية التى يدحضها هذا الديوان، وهى الشائعة التى ترى شعراء التجديد - وطلب فى قلبهم - قد انصرفوا كلية إلى النهل من المرجعية العربية، متجاهلين المرجعية المصرية، فإن بإمكاننا أن نتساءل من الأصل عما إذا كان ثمة تفضيل مسبق أو تمييز مبدئى لمرجعية بذاتها عن مرجعية أخرى؟ وهل هناك مصدرية مطلوبة لذاتها - أو لشرفٍ طبيعى فيها - قبل النص نفسه؟

المؤكد فى الأمر أن المرجعية المصرية فى ذاتها ليست دليلاً على الشعرية المتجاوزة، وأن المرجعية العربية فى ذاتها ليست دليلاً على الشعرية التقليدية الراكدة، فالمناط الوحيد فى كل ذلك هو الشعر نفسه.

وعلى أية حال، فإن ديوان حسن طلب هو خطاب "مصرى" طويل، يقيم قصائده على بطل أساسى هو "النيل"، حتى تبدو النصوص جميعا سيرةً للنيل وحواراً معه، ونضالاً ضده وبه ومنه.

النيل، هنا، ليس مجرد مجرى مائى، ولامجرد مكان للخصوصية، بل هو قبل ذلك حياة ومجتمع وناس وصراع مواطنين:

"دائرة صفراءُ تحيط بمجرى النهر

ودائرةٌ حول الكوخ

ودائرةٌ سوداءُ تحيط بسادات الوطن

العبدِ

، عبيدِ الوطن الحر".

والنيلُ عمرانٌ قديمٌ، بما يشتمل هذا العمران القديم عليه من بزوغ فجر التوحيد على الضفتين:

"للنيل هيمنةٌ

وقد سطعَت عليه من بشنس الشمسُ

وارتفع الضحى".

والواقع أن هذه "التيمة المصرية" عند حسن طلب ليست مقصورةً على ديوانه هذا "لانيل إلا النيل"، بل أنها مبثوثة فى عمله السابق كله، وخاصة ديوانه "أزل النار فى أبد النور"، وفى عمله الفكرى غير الشعرى كذلك، ولاسيما فى دراسته للماجستير ذات الموضوع المتفرد "أثر الفكر المصرى القديم على الفكر اليونانى القديم".

على أن خبرة الشاعر - هنا - جعلته لايضع هذه "التيمة" المصرية فى تعارض مع "التيمة" العربية، كما يفعل



بعض المدنفين بالخصوصية المصرية المفرطة، بل يضعهما فى تضافرٍ متينٍ ونسيجٍ متقن.

نأتى، أخيراً، إلى أن هذا الديوان جاء تتويجاً لوجهةٍ وختاماً لطريقةٍ. لنقول إن تجربة حسن طلب (وهى طويلة وعريضة) قد وصلت، فى ظنى، مع هذا الديوان، ومن قبله "آية جيم"، إلى نقطةٍ ذروةٍ مكتملةٍ مكتفية، تتطلب البحث عن سبيل جديد طازج، لم يطرق.

الواضح أن الدائرة – التى جسدت شعر المرحلة السابقة – قد أشبعت أو انغلقت، ووصلت إلى استنفاد تام لأغراضها: الفخامة اللغوية، والبهاء الجمالى الكاتدرائى،والازدواج بين التراثى والعصرى، بين القاموسى والدارج، التقابلات اللغوية والنحوية والموسيقية الماهرة، وغير ذلك من ملامح وتقنيات غزيرة تميزت بها تجربة حسن طلب الكبيرة. ولقد بلغت هذه الملامح والتقنيات شوطا باذخا فى تحققها وتجليها، بحيث صارت الحاجة ماسة إلى شق مجرى مغاير للتجربة الشعرية، حتى لا تنطبق على شاعرنا خشية الخاشين الذين يشفقون من أن يقع طلب فى اجترار تجربته وتقليدها، وفى "نمذجة" جديدة ثابتة. تلك النمذجة التى كان عمله – فى البدء – وعمل زملائه، هادفاً إلى نفيها وعدم الاستسلام لسحرها الخطر.

ولعل وقفة التأمل التى يعيشها حسن طلب حاليا تكون مصداقا على أنه يدرك هذه الضرورات، وأنه على أهبة الانتقال بتجربته الكبيرة نقلةً كبيرةً، تضع إضافةً أخرى فى مسيرتنا الشعرية التى لاينبغى لها أن تقر فى أقفاص، حتى لو كانت هذه الأقفاص من ذهب.

رسالة

عزيزى على سالم

عبد المنعم الباز

لم أتردد كثيراً فى إخراج الجنيهات الثلاثة من جيبى وإعطائها لبائع الصحف لأشترى كتابك "رحلة إلى إسرائيل".

فى الحقيقة يا أستاذ على تفاصيل الرحلة لم تكن تهمنى، فالكتب عن إسرائيل كثيرةكما تعلم، فقط كنت أريد معرفة :"لماذا يركب كاتب كبير مثلك سيارته متجهاً إلى إسرائيل؟ "فأنت طبعاً لم تكن تبحث عن جهة تنشر إنتاجك مثل بعض أرباع الموهوبين ولاتحتاج بعض أضواء الشهرة لكى تقوم بهذه الرحلة "المسرحية" . وبالتأكيد كنت تتوقع ردود فعل قبيلة الكتاب والمثقفين الرافضة للتطبيع مع إسرائيل، إذن لماذا؟!

فى الصفحة الثامنة من كتابك وجدتك تقول "فى نهاية عام ١٩٩٣ وبعد إعلان اتفاقية أوسلو مباشرة بين الإسرائيليين والفلسطينيين وأعلنت أننى أفكر فى زيارة إسرائيل بسيارتى لتأليف كتاب يجيب عن سؤالين: من هم هؤلاء القوم، وماذا يفعلون؟"

حسناً هل هذا هو هدف الزيارة؟ وهل الإجابة على هذين السؤالين مستحيلة أو حتى صعبة للغاية دون زيارة إسرائيل؟! على أية حال لقد بحثت جيداً عن إجابة السؤالين بين صفحات الكتاب بل بين سطوره فلم أجد سوى تفاصيل الرحلة وبعض التداعيات

الفكرية الحرة عن حكامنا العسكر وعقلية أهل دمياط ومناخ الشك بين الشعوب الذى تصنعه الدعاية.. إلخ.

وفى إجابتك على السؤال الدائم داخل إسرائيل قلت "جئت فى رحلة سلام دعماً للسلام الإسرائيلى الفلسطينى" ودعماً لاتفاقية غزة أريحا أولاً" ص ١٤٦ حسناً ربما ستجيب فى كتاب آخر عن هذين السؤالين الهامين؟ كلا لا يبدو ذلك فأنت تكتب "زيارتى قصيرة للغاية لاتتيح لى أن أصف الإسرائيليين بأكثر مما يستطيعه راكب سيارة سريعة تمر بجماعة من الناس" ص١٧٣، ومع ذلك فإن الإسرائيليين، الذين شاهدناهم من سيارتك السريعة على صفحات كتابك، أناس طيبون مضيافون وأذكياء ويدعون للسلام. بل ويحبون المصريين لمجرد أنهم مصريون. "كل العرب اليهود الذين قابلتهم، هل تذكر الصعيدى القديم الذى كان على استعداد لأن يموت من أجل شخص كل مايربطه هو أنه "بلدياته" "أنا بلدياتهم"!! إن علامات التعجب من عندى إن هناك شيئاً خاطئاً فى الأمر.

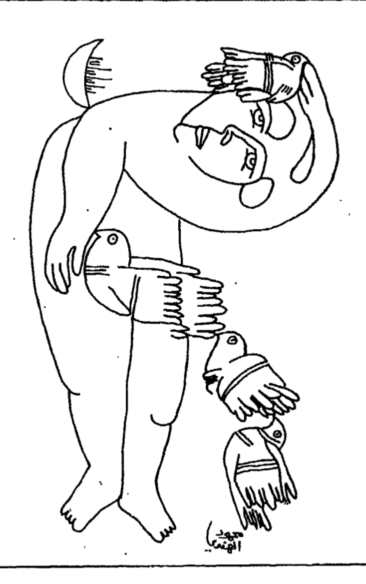
الإسرائيليون الذى نعرفهم يأتون من بقايا الاتحاد السوفيتى وأوروبا وأثيوبيا والولايات المتحدة ليتم غرسهم فى الأرض العربية (أليست هذه إجابة على سؤالك الأول: من هم هؤلاء القوم؟).

الإسرائيليون الذين نعرفهم شعب كامل مجند احتياطياً فى جيش الدفاع (الذى يهاجم دائماً) يحتلون الجولان وجنوب لبنان وغزة والضفة الغربية وبقية فلسطين أيضاً والله العظيم. (أليست هذه إجابة على سؤالك الثانى: ماذا يفعلون به)؟.

أتكلم عن إسرائيل اليوم ولاداعى لتذكيرك بأشياء صغيرة لاتهمك مثل دير ياسين وبحر البقر وكفر قاسم والحرم الخليلى. ترى هل نصب كل كراهيتنا لأعمال إسرائيل على حزب الليكود الشرير كما تفعل أنت؟ "قلت من بين ماقلت إننى لا أتخيل نفسى أزور إسرائيل فى حكومة شامير، كما لا أتصور إسرائيل بغير حزب العمل" ص١٥٥.

لماذا ياسيدى فعلى حسب قولك لنا "لاتفصلنا عن إسرائيل حقول الألغام ولكن طرق معبدة مشيت عليها بسيارتى ذهاباً وإياباً" ص١٧٣. إن حكومة شامير لن تقوم بتلغيم طريقك خاصة وقد كتبت عن عوفر الذى تقيم أسرته فى حيفا من مئات السنين ص ١٤٢ متجاهلاً، أنه لايكاد يوجد أصلاً من زعماء إسرائيل ومؤسسيها يهود فلسطينيون أو حتى يهود عرب وأن السيد هرتزل بالتأكيد لم يكن من "هنا".

لكن أنت لك منطقك الواضح "أنا هنا



الآن وأنت هنا الآن وعلينا أن نبحث عن الطريقة التى نعيش بها معاً فى سلام هنا والآن" ص١١٦. متجاوزاً ببساطة حقيقة أن الأمور قابلة للتغيير، دائما قابلة للتغيير وأن لحظات الخراب العربى الحالية ليست أبدية.

فلماذا فى هذه اللحظات السوداء بالذات (هنا والآن) علينا أن نوقع اتفاقات سلام أبدية؟! وإذا كان السياسيون نتيجة حساباتهم الخاصة لاعتبارات اللحظة وتوازنات القوى يهرولون إلى التوقيع على اتفاقيات ثم يجتمعون للاتفاق على معنى الاتفاقيات التى وقعوها! فهل نتنازل كمثقفين عن وضوح رؤيتنا للحق والباطل .. للخير والشر؟

وإذا كانت يدنا قد كبلها التفكك العربى والسجون العربية والغباء الحكومى العربى فهل نواصل باللسان والأقلام الحرب العقلية التى تلعنها أنت إلى أن تتحرر اليد أم نذهب جميعاً إلى إسرائيل لنعطى أصواتنا لحزب العمل؟

١٩٩٤/٩/٢

رسالة أسيوط

مسرح الثقافة الجماهيرية إلى أين؟

محمد صفوت عبد الكريم

أقيمت فعاليات مهرجان المسرح لفرق البيوت فى الفترة من ١١/٨: ١٩٩٤/٨/٢١ على مسرح قصر ثقافة أسيوط الصيفى حيث قدمت إحدى عشرة فرقة من فرق بيوت الثقافة على مستوى الجمهورية أحد عشر عرضا.. وأقيمت إحدى عشرة ندوة شارك فيها د. أشرف عطية، عبد الستار الخضرى، أمير سلامه، عبد الغنى داود، حسام عطا.. ومن أعضاء لجنة تحكيم المهرجان د. أحمد العشرى، حسن سعد. صفوت شعلان،وعدد كبير من عشاق المسرح وهواته وقد شهدت الندوات حواراً واسعاً حول العروض والعديد من قضايا المسرح وهمومه ومشكلاته وأثار مهرجان هذا العام العديد من التساؤلات وعلامات الاستفهام حول مستقبل مسرح الثقافة الجماهيرية؟.

جحا فى المزاد
(فرقة منفلوط)

فى الليلة الأولى من ليالى المهرجان قدمت فرقة بيت ثقافة منفلوط المسرحية "جحا فى المزاد" تأليف عبد الفتاح البيه، إخراج مجدى عبيد.

وقد نجح المخرج فى استخدام خيال الظل والغناء الشعبى والديكور البسيط معتمداً على الشكل الملحمى ومستلهماً التراث الشعبى وما له من دلالة وحضور قوى عند الجمهور فى تقديم

عرض جيد اتسم بالبساطة والتلقائية بعيداً عن التمثيل المليودرامى والمبالغة وهو عرض استطاع بدفئه أن يجعل مشاهديه جزءاً من العمل المسرحى من خلال شخصية "جحا" ليسخر من الكثير من أمور واقعنا المعاصر ومتناقضاته (الخصخصة - التطبيع مع العدو الصهيونى..) مستعينا بصور ناجى العلى التى أضفت على العرض طابعاً سياسياً ساخنا. جعل العرض فرجة شعبية أثارت جدلاً واسعاً فى الندوة التى أقيمت عقب العرض.

ومما يحسب لمخرج هذا العرض قدرته على توظيف القدرات الفنية لأعضاء الفرقة فى تقديم اثنين من الشباب/ حسام عبد العزيز. الذى كتب أشعار المسرحية والملحن إسلام ميرغنى. وهى خطوة لأكتشاف مواهب جديدة من خلال مسرح الأقاليم.

فهرة الوقت
"بيت ثقافة بنى مزار"
(المنيا)

استطاع مخرج هذا العرض حمدى طلبه أن يستغنى عن مسرح العلبة الإيطالى ليقدم عرضا وسط صالة المسرح التف حوله الجمهور معتمداً على نص قام أعضاء الفرقة بجمع مادته من التراث الشعبى فى منطقة البهنسا وصنفها جلال عابدين ليقدم منها نصاً مسرحياً جيداً ليطرح فكرة الحل الجماعى لأية أزمة، وقدرة الشعب على التغيير وتحقيق الحلم.

وفى عرض اتسم بالصدق والبساطة فقدمت فرقة بنى مزار احتفالية "تنويعة على بحر التواه" تحت اسم "مسهرة الوقت" من خلال تشكيلات ذات دلالة بالغة الحيوية من مفردات البيئة الشعبية الا أن المخرج فى النهاية قدم سهرة فى شكل سامرى احتفالى.

"الشحاتين"
فرقة بيت ثقافة "بدواى"
(المنصورة)

فرقة بدواى إحدى فرق محافظة الدقهلية تمتلك عدة عناصر شابة ذات طاقات وقدرات إبداعية قد لا تتوافر لكثير من فرق الهواه عن نص كتبه عزت عبد الوهاب مأخوذ عن " ملك الشحاتين" لنجيب سرور قدم المخرج ناجى الدسوقى - بعد إدخال بعض التعديلات من خلال عملية الإعداد على نص عزت عبد الوهاب عرضا مسرحيا بسيطا غلب عليه الطابع المليودرامى.. حيث كان هناك خلل واضح فى بنية النص نتيجة عملية الإعداد، فقد اعتمد العرض على المبالغات والتحولات غير المبررة دراميا وكانت الصدفة وحدها

هى المحرك لكثير من الأحداث- والمواقف رغم اعتماده على الغناء و"التطريب" لإثارة عواطف الجمهور.

ومحاولة المخرج تقليد قفشات القطاع الخاص فى المبالغة فى الإضحكاك كان على حساب القيمة الرئيسية فى العرض.

ليصل العرض إلى نقطة نهايته والتى بدا معها المخرج متشائماً فاقداً الأمل فى التغيير بل فاقداً لكل أماله فى قدرة الجماهير على مواجهة الظلم ليسدل الستار على مشهده (الرؤوس مطأطأة).

"مآذن المحروسة"
فرقة المحمودية (البحيرة)

فى عرض امتد أكثر من ساعتين ونصف قدم أسامه حسانين نص "أبو العلا السلامونى" "مآذن المحروسة" وهو يعد من النصوص الأولى التى تعتمد على شكل السامر. وهو النص العربى الوحيد الذي يظهر فيه رجل الدين موافقا على الفن إذا كان يحتوى على حس أخلاقى ووطنى وقد اعتمد المخرج على الملابس والديكور والموسيقى بشكل لافت للنظر الأمر الذى أثار تساؤلات عن تكاليف هذا العرض وقدرة ميزانية أحد بيوت الثقافة على تحمل كل هذا: ولماذا؟

وهو من العروض التى تدعو مباشرة التى تثوير الجماهير وتحريضها ضد القهر والظلم والوقوف فى وجه المستعمر والغازى مهما كان الثمن وتعرض العرض مباشرة لدور الأزهر فى الحركة الوطنية إلا أن العرض قدم فترة تاريخية طويلة كان من الصعب أن يتحملها الجمهور أو أن يتابع أحداثها بهذا الإيقاع البطئ الذى أحدث حالة من الانفصال بين خشبة المسرح والجمهور

"سندباد"
بيت ثقافة مغاغة - المنيا-

تأليف: شوقى خميس، إخراج حسن رشدى.

أضاف حسن رشدى إلى نص شوقى خميس "سندباد" فكان عبارة عن قصيدة تعبيرية معتمدا على الصوت الدافئ لأسامه طه.

قدمت فرقة ثقافة مغاغة عرضاً يميل إلى الميلودراما غطت فيه شاعرية النص على القمة الرئيسية التى أراد المخرج أن يوصلها إلى جمهوره وكان ديكور نهلة عبد الحكيم لا يحمل أى- دلالة الأمر الذى جعل المتلقى كأنه أمام ثلاثة نصوص- متناقضة مع النص الأصلى بل كانت عبئاً عليه - النص بعد عملية الإعداد.

النص الأصلى- الغناء غير المتفق مع أحداث العرض.

"يا طالع الشجرة"
فى زفتى (غربية)

كان اختيار المخرج حسنى أبو جويلة لنص توفيق الحكيم ليقدمه على مسرح أحد بيوت الثقافة وتحديداً فى مدينة "زفتى" مغامرة لأنه من النصوص الذهنية حيث يحتوى على قدر من التعقيد ويقوم أساساً على بنية التعارضات ويدور حول فكرة الخلق وامتداد الوجود الانسانى وهو عرض ملئ بالرموز والدلالات حتى أصبح عرضاً لصفوة المثقفين- إلا أن المخرج نجح إلى حد كبير فى توظيف قدرات الممثلين الإبداعية وقدرته أيضاً على التبسيط لكسر حاجز الغموض.

"الهلافيت"
(فرقة الفشن المسرحية).

من أكثر نصوص محمود دياب التى قدمتها الثقافة الجماهيرية قدرة على الاستجابة لاحتياجات الناس فى الريف أن تتعرض لقضية التفاوت الطبقى والوصول إلى السلطة بصورة هزلية تعتمد التقمص.

فقدم سمير الخليلى، مخرج العرض "الهلافيت" فى صورة كاريكاتورية أدت إلى عدم إقناع المتفرج وفقدان تعاطفه مع الهلافيت الذين أصبحوا - كممثلين للفلاحين- مثار سخرية.

"فرقة بلبيس"
- الشرقية- "الحلم يدخل القرية"
لسعد مكاوى

قدم سمير عامر مخرج العرض "الحلم يدخل القرية" تحت عنوان "المهدى المنتظر" والنص يقوم على فكرة المخلص الفرد الذى ينتظره الناس ويتعرض النص لاستغلال السلطة لهذه الفكرة لتحقيق أهدافها - وكان للمخرج موقف من ولادة الانثى وهو هنا يكرس مفهوماً ضد المرأة حين يرفض فكرة أن يكون المهدى (الخرافة) أنثى..

"عائلة توت"
(الفيوم)- بيت ثقافة سنورس-

هو العرض الوحيد فى المهرجان الذى قدم نصا من المسرح العالمى للكاتب المجرى استيفان أوركين من إخراج عزت زين الذى نجح من خلال الديكور المعبر وقدرات الممثلين العالية أن يقدم عرضاً يحمل موقفاً واضحاً ضد الديكتاتورية وإن كان قد قصرها على الشيوعية.

"ياما فى الجراب ياحاوى"
ابو تشت (قنا)

فى شكل دائرة التف الجمهور حول فرقة بين الثقافة ابو تشت فى صالة المسرح ليقدموا "ياما فى الجراب ياحاوى" لصالح سعد، وهى ثلاث

حكايات من ألف ليلة وليلة وقد استطاع يس ضوى المخرج الذى يخوض هذه التجربة لأول مرة معتمداً على فكرة اللعب والتشخيص وكسر حاجز الإيهام مستلهما التراث الشعبى أن يقدم عرضاً اقترب بشكل سريع من الصراع العربى الاسرائيلى والحيلة لإخراج العرب من ديارهم وسرقة أموالهم.

"البرواز"
بيت ثقافة رأس سدر (جنوب سيناء)

فى الليلة الأخيرة من ليالى المهرجان قدمت فرقة رأس سدر "البرواز" تأليف كرم النجار لمخرجه أحمد عجيبة ويقوم على فكرة مكاشفة الذات عند تعرضها للاحتجاز نتيجة فعل خارجى ليكشف عن انفصال الذات داخلياً وخارجياً وهو يشبه إلى حد كبير "سكة السلامة".

ثلاثون عاماً
على مسرح الثقافة الجماهيرية

وفى ضوء هذه العروض ومادار من مناقشات فى الندوات تبرز عدة ملاحظات.

* أن غالبية العروض التى تقدم على مسرح الثقافة الجماهيرية منذ ثلاثين عاماً مازال المخرجون يدورون فى فلكها ومهرجان هذا العام لم يقدم اسما جديداً فى مجال التأليف المسرحى ولم يقدم عروضاً جديدة تعبر عن واقعنا وهمومه ومشكلاته بقدر ما كانت العروض قراءة فى الماضى ومحاكمته .

* كان ضعف الميزانيات قد حال دونإتاحة الفرصة أمام الفرق لحضور عروض المهرجان أو حتى حضور المخرجين ليشاهد كل منهم ما يقدمه الآخر.. والنتيجة هى أن البعض يقدم نفس العروض بنفس الأخطاء وتظل الدائرة مغلقة على عدد قليل من النصوص المكررة والمعادة .

* كان القاسم المشترك فى ندوات المهرجان هو الحديث عن أزمة النصوص المسرحية ويبدو أن الحل أو حتى المحاولة للخروج من عنق هذه الأزمة هو تشجيع فكرة التأليف الجماعى .

* إن عدداً كبيراً من عشاق المسرح وهواته فى الأقاليم ولا تربطهم بالمواقع الثقافية أية رابطة وهم مجموعة من المثقفين بحاجة إلى رابطة أو شكل تنظيمى يشاركون من خلاله فى رسم ملامح صورة المستقبل للمسرح والمشاركة الفعالة فى صياغة توجهاته لذلك ندعو إلى عقد مؤتمر عام لهواة المسرح فى الأقاليم على غرار مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم تكون له أمانته . التى تشارك إدارة المسرح فى مناقشة كافة قضايا المسرح .

تعقيب

الحداثة ليست طبقاً مسموماً

تعقيب على بيان (الحداثة تستهدف تدمير الوجودالعربى)

ميلاد زكريا يوسف

لا ندرى إلى متى سيظل مثقفونا يبحثون عن معارك وهمية.. ففى الوقت الذى يثار فيه الجدل حول رؤى جديدة للواقع الفكرى والإبداعى، تطالعنا هذه الهجمة الساذجة على الحداثة من قبيل الشاعر اسماعيل عقاب، الذى بدأ بيانه بإطلاق حكمه بخراب الإبداع.. وبرغم أنه يؤكد أنه لا يتعرض بهجومه للحداثة فى الابداع والنقد وإنما يتعرض للحداثة كاتجاه فكرى ، ويؤكد إيمانه بأن لكل عصر إبداعاته التى تنبثق من واقعة..

إنه إذن يتفق معنا أن الحداثة هى اتجاه حياتى كمحصلة نهائية للشكل الاجتماعى والسياسى والأخلاقى والابداعى لأى مجتمع من المجتمعات أى أن لكل مجتمع حداثته، ولكل مجتمع الأطر التى تحكم رؤيته للعالم وتنظم علاقته بما يحيطه... إلا أنه يناقض نفسه ويؤكد لنا أن للحداثة تنظيماً لايقل خطورة عن التنظيمات الخارجة على القوانين والأعراف الإنسانية .

الحداثة بالمفهوم الذى طرحناه هى حياة كاملة وبالتالى لا يمكن استيرادها.. وبرغم أنه قد أكد أنه لن يتعرض للحداثة الإبداعية إلا أنه فى بيانه نسى نفسه وانطلق يسوق أمثلة لدى أدونيس وكمال أبو ديب ، وهى أمثلة فى مجملها تؤكد على الفردية

لإثبات أن كل ما هو محظور قد يكون إنسانياً جداً. أما فكرة القطيعة مع التراث وإعادة النظر فى اللغة القديمة فلا ينبغى النظر إليها بمعزل عما يحيطنا، ولا يجب أن نسئ فهم رؤية أدونيس أو كمال أبو ديب . فهما يدركان تماماً أن الشرق العربى متطرف فى قطبيته ناحية العقيدة مما أدى به إلى انغلاق عقليته الإبداعية.

إن ذلك لا يعنى أن نضع الإبداع والفكر فى مواجهة العقيدة. لكنهما عالمان متمايزان لا يفترض كل منهما الصحة والخطأ فى الآخر.

وفى سذاجة شديدة نرى الأستاذ إسماعيل عقاب يدلل على أقواله باجتزاء مقاطع من سياقات نصوص لأدونيس . ولست بحاجة أن أقول أن هذا الأسلوب لا يصلح مع النص الإبداعى الذى يفترض وحدة فى رؤيته.

ويكشف لنا مرة ثانية عن ضيق وعيه بمفهوم الحرية فيقصرها على التحرر من السلطة السياسية . نعم ليست هى التحرر من السلطة السياسية ، لكنها ليست تخلصاً وتحرراً من الدين أو كما أسماه هو السلطة الدينية. هل يغالطنا فيؤكد لنا دون قصد منه رؤيته الشخصية للدين على أنه شكل من أشكال السلطة.

إن الأستاذ اسماعيل عقاب بحاجة إلى تواصل جديد مع الإبداع الجديد ، إذ يبدو لى أن قراءاته توقفت عند حد معين. فكلنا يعرف الآن أن الفن - الشعرى خصوصاً - قد تجاوز إشكالية اللافهم من خلال التخلص من الرؤى المجازية .. وأصبحت هناك لغة جديدة للكتابة تستمد مادتها من معطيات الواقع، وما قصيدة النثر - مع تحفظي أيضاً على الاصطلاح- إلا معطى من المعطيات التى فرضها الواقع كمحاولة جديدة لتطويع اللغة مع ما يتفق والعصر ، ليس تعسفاً وإنما استجابة للتغيرات والتحولات المستمرة التى تطرأ على حياتنا.

قصيدة النثر الجديدة شكل فرضته الطبيعة والحياة، وليس بدعة ابتدعها الشعراء لمجرد التجريب .

يجب أن يكون لدينا إيمان بأن هناك صيرورة وحركة فى هذا الكون، ويجب أن نتخلص من تلك الفكرة الساذجة التى تظن أن الغرب لا يبيت ليل نهار إلا ليبحث عن وسيلة لتنغيص عيش العرب، وأن الحداثة هى طبق مسموم من مطابخ الغرب أعد خصيصاً للعرب.

حرام ...

دماغنا وجعنا ...

كلام مثقفين

صلاح عيسى

أبشر

بطول سلامة.. ياتطرف!

أدهشني "محمود عبد المنعم مراد"- رئيس اتحاد الناشرين- حين اعتذر عن تدخل الاتحاد في مشكلة قيام أحد أعضاء الاتحاد بالعبث في نص رواية "أنا حرة" للكاتب الراحل "إحسان عبد القدوس"، قائلاً إن ذلك ليس من مسئولية الاتحاد، الذي يقتصر دوره على فض المنازعات بين الناشرين، مع أن الجميع يعرفون أن النقابات المهنية تنشأ أساساً لكي تحافظ على تقاليد المهنة، وأصول الصنعة ولكي تسعى إلى ترقيتها وتقدمها، وتحرم الذين يخرجون على آدابها ومواثيقها من حق ممارستها!

ومنذ شهور سافر وفد من اتحاد الناشرين المصريين إلى بيروت ، لكي يتفاوض حول قضية السفينة التي حالت الحرب اليمنية دون دخولها إلى ميناءعدن، ثم اتضح أنها كانت تحمل مئات الآلاف من نسخ الكتب المصرية التي تم تزويرها في لبنان لبيعها في اليمن، وهناك قال لهم اتحاد الناشرين اللبنانيين، أن تزوير الكتب المصرية، يتم بالتعاون بين بعض الناشرين المصريين، الذين يتعاقدون مع المؤلفين المصريين على نشر كتبهم، ثم يسربون الأفلام إلى شركاء لهم من الناشرين اللبنانيين ، فيعيدون طبعها- دون علم مؤلفيها- ويتقاسمون الربح، وحددوا لهم الأسماء والعناوين ، وعاد الوفد ليبلغ الاتحاد ، الذي كفى على الخبر ماجوراً، إذ ليس من مهامه، أن يلزم أعضاءه بالحفاظ على تقاليد المهنة، أو بالوفاء بالتزاماتهم تجاه المؤلفين، لأن واجبه يقتصر على الدفاع عن حقوق الناشرين في هضم حقوق المؤلفين!

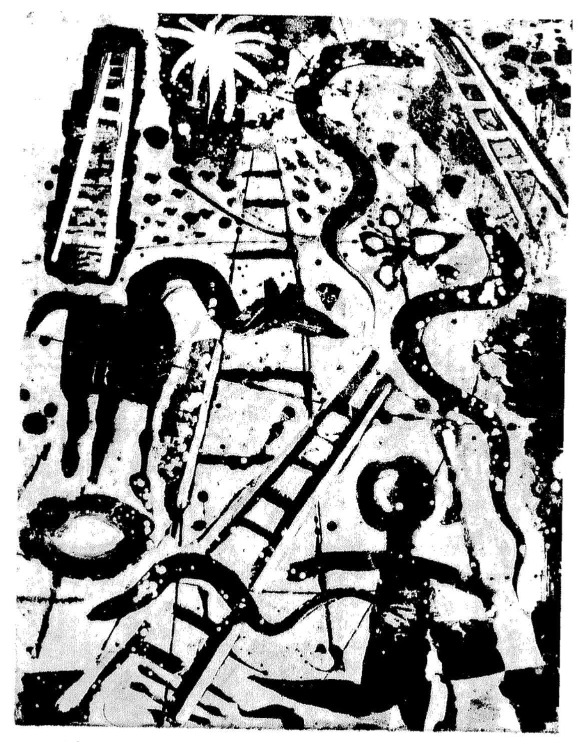
وقبل حوالي ثلاث سنوات أصدرت لي ثلاث من دور النشر المصرية، ثلاثة كتب ، لم يخل أحدها من خطأ مطبعي، أو اختلال في ترتيب الصفحات، أو محو لبعض الفقرات، وأحيانا الصفحات، ونفدت الكتب، دون أن يدفع لي أحدهم قرشاً واحداً، بل إنني دفعت ثمن صف أحدها من جيبي، وعجزت عن العثور على أحد من أصحابها- وهم من الذين يرفعون رايات القومية والتقدمية والتنوير- لأنهم مشغولون دائماً بالسفر إلى العواصم العربية، لحضور معارض الكتب، ونشر التنوير في أرجائها، ولأنهم لو دفعوا حقوق المؤلفين، لما وجدوا ثمن الزيت الذي ينورون به الأمة!

وعندما هممت بالتقدم بشكوى إلى نقابة الناشرين ، كما يفعل المتقاضي الذي ينصب عليه محاموه، فيشكوه إلى نقابة المحامين ، دهمني تصريح رئيس اتحاد الناشرين الذي يقول بأن مهمة الاتحاد تقتصر على فض المنازعات بين أعضائه ، حول تقسيم دماغ المؤلفين.

والغريب أن اتحاد الكتاب يتقاضى بحكم قانونه ٢٪ من أجر المؤلف عن كل كتاب ينشره، ومع ذلك فهو لا يتدخل للدفاع عن حقوق أعضائه، ولو لمجرد زيادة الدخل ، الذي تحققه له هذه النسب ، ولم يحاول أن يدرس الثغرات القانونية التي ينفذ منها النصابون من الناشرين لسرقة المؤلفين، أو يدعو لتغليظ العقوبات على جرائم التزوير، ووضع نظام لتسجيل الملكية الأدبية يحفظ حقوق النشر والاستنساخ، كما فعل منتجو شرائط الفيديو الذين نجحوا في تعديل قانون حق المؤلف لهذا الغرض منذ فترة قريبة!

أما وتلك هي حالة منظمات المجتمع المدني، التي يقال لنا إنها ستقضي على التخلف والتطرف وتقود العرب إلى آفاق التنوير والتقدم، فلا نملك إلا أن نقول: أبشر بطول سلامة يا تخلف.. وأبشر بطول سلامة يا تطرف!

لوحة الغلاف من مقامات الحريري للواسطي



سلالم محمد عبلة وثعابينه

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن ١٥٠ قرشا

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096



Bibliotheca Alexandrina
0532154